

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV HUDEBNÍ VĚDY**

Tatiana Solodovnikova

**O SMYČCOVÝCH KVARTETECH Č. 1–9
D. MILHAUDA V ASPEKTECH TRADICE A INOVACE**

Tatiana Solodovnikova

**ASPECTS OF TRADITION AND INNOVATION IN
D. MILHAUD'S STRING QUARTETS Nos. 1–9**

Disertační práce

Studijní obor: hudební věda

Studijní program: obecná teorie a dějiny umění a kultury

vedoucí práce prof. PhDr. Jarmila Gabrielová, CSc.

2009

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV HUDEBNÍ VĚDY**

Татьяна Солодовникова

**О СТРУННЫХ КВАРТЕТАХ № 1-9 Д. МИЙО
В АСПЕКТЕ ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВА**

Disertační práce

Studijní obor: hudební věda

Studijní program: obecná teorie a dějiny umění a kultury

vedoucí práce prof. PhDr. Jarmila Gabrielová, CSc.

2009

**Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonala samostatně s využitím
uvedených pramenů a literatury.**

J. Blahová

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.	5
Глава 1. О жанре квартета в европейской музыке в период с конца XIX в. до ВМВ.....	19
1. 1. Черты развития квартета в европейской музыке в период с конца XIX в. до ВМВ в рамках развития камерно-инструментальной музыки. К вопросу о терминологии камерной музыки	19
1. 2. О жанре квартета во Франции с конца XIX в. до ВМВ.....	32
Глава 2. Состояние исследования творчества Д. Мийо.....	40
2. 1. Анализ некоторых исследовательских работ творческой фигуры Д. Мийо.....	40
2. 2. К понятию традиции и новаторства. Анализ некоторых исследовательских работ о проблеме традиции в творчестве Д. Мийо	47
2. 3. Освящение квартетного творчества Д. Мийо в прессе и исследовательской литературе.....	60
2. 3. 1. Резонанс в прессе на исполнение квартетов № 1-9, 1912-35 Д. Мийо	
2. 3. 2. Освящение квартетного творчества Д. Мийо в исследовательской литературе	64
Глава 3. Стилиевые особенности квартетов № 1-9, 1912-35 Д. Мийо.....	73
3. 1. Периодизация квартетного творчества Д. Мийо. Квартетное творчество Д. Мийо до ВМВ в рамках камерно-инструментального творчества композитора.....	73
3. 2. Влияние факторов формирования творческой личности Д. Мийо на его квартетное творчество.....	82
3. 3. Стилиевые особенности квартетов № 1-9, 1912-35 Д. Мийо.....	91
Глава 4. О мелодике квартетов № 1-9, 1912-35 Д. Мийо.....	114
4. 1. Общие замечания.....	114

4. 2. Анализ некоторых черт мелодики квартетов № 1-9, 1912-35 Д. Мийо.....	120
4. 3. Выводы.....	136
Глава 5. О метроритме квартетов № 1-9, 1912-35 Д. Мийо.....	140
5. 1. Общие замечания.....	140
5. 2. Анализ некоторых черт метроритма квартетов № 1-9, 1912-35 Д. Мийо.....	143
5. 3. Выводы.....	173
Глава 6. О форме квартетов № 1-9, 1912-35 Д. Мийо.....	178
6. 1. Общие замечания.....	178
6. 2. Анализ формы квартетов № 1-9, 1912-35 Д. Мийо.....	180
6. 3. Выводы.....	195
Глава 7. Сравнение черт композиционной техники квартетов созданных в период до ВМВ Д. Мийо и чешских композиторов неоклассической ориентации	199
7. 1. Общие замечания.....	199
7. 2. Сравнение черт композиционной техники квартетов созданных в период до ВМВ Д. Мийо и чешских композиторов неоклассической ориентации.....	209
7. 2. 1. О квартетах Б. Мартину	209
7. 2. 2. О квартетах П. Хааса	220
7. 2. 3. О квартетах Э. Шульгофа	227
7. 2. 4. О квартетах П. Боржковца	234
7. 2. 5. О квартетах Фр. Бартоша	239
7. 2. 6. О квартете И. Крейчи	244
7. 2. 7. О квартете Я. Ежка	250
7. 3. Выводы.....	254

Глава 8. Сравнение квартетов созданных в период до ВМВ Д. Мийо и Б. Бартока.....	258
8. 1. Общие замечания.....	258
8. 2. Сравнение некоторых черт композиционной техники Д. Мийо и Б. Бартока в квартетах созданных в период до ВМВ.....	263
Заключение.....	275
Примечания.....	280
Избранная литература и нотные источники.....	296
Приложение. Список камерных произведений Мийо для струнных инструментов (с фортепиано).....	311

Некоторые сокращения, принятые в тексте диссертации

в. (вв.) – век(-а)

ВМВ – вторая мировая война

ГП – главная партия

др. – другие

ЗП – заключительная партия

мин. – минуты

напр. – например

ПМВ – первая мировая война

ПП – побочная партия

см. – смотреть

СП – связующая партия

т.в.п. – такт высшего порядка

т.д. – так далее

т.н. – так называемый

т.о. – таким образом

тт. – такты

эл-нт (-ты) – элемент(-ты)

cl. (b. cl.) – кларнет (бас кларнет)

fl. (pic.) – флейта (пикколо)

p-f – фортепиано

v-c – виолончель

v-la (-le) – альт(-ы)

v-по I – первая скрипка

v-по II – вторая скрипка

ВВЕДЕНИЕ

Для более полного и глубокого понимания этапов развития музыки и, в частности, XX в., его отдельных периодов необходимо восстановление целостной картины музыкальной жизни, разностороннее освящение деятельности и творчества фигур, составляющих его неповторимый облик. Наблюдается необходимость в изучении обширного музыкального материала, в частности, камерной музыки, творчества в жанре струнного квартета (в русскоязычной терминологии общеприняты названия-синонимы струнный (смычковый) квартет (см. 75, 759; 76, 243 – особенности обозначений ссылок на источники в диссертации см. в конце введения), в данной диссертации употребляется сокращенно обозначение жанра “квартет”) отдельных композиторов и их сравнение. В исследовательской литературе наблюдается процесс осознания различных культурных процессов. Это подтверждают дискуссии заключений, накопленных в ней. В диссертации приводятся примеры подобных дискуссий в выбранной теме по вопросам общего порядка (определение одного из критериев термина камерной музыки – см. 1 главу) а также частного характера (оценка квартетного творчества Дариуса Мийо – см. 2 главу).

Жизни и деятельности крупнейшего французского композитора первой половины XX в. Д. Мийо (1892-1974) посвящен целый ряд работ, но не все наследие изучено подробно. Предметом обширного исследования может послужить жанр квартета, который, являясь активной составной творчества композитора в течение 1912-51 гг., отражает стиль композитора. Недостаточный интерес к квартетной и камерной музыке Мийо в исследовательской литературе связан с потребностью, на определенном этапе, в оценке таких ведущих жанров его творчества, как опера, балет, кантата, симфоническая музыка. Поэтому в исследованиях существует неоднозначная оценка квартетного творчества Мийо.

В предлагаемой диссертации поднимается вопрос традиции и новаторства в квартетах Мийо на примере анализа некоторых элементов композиторской техники в произведениях № 1-9 этого жанра, создание которых захватывает достаточно большой отрезок жизни и творчества композитора 1912-35 гг. Выбор указанных квартетов Мийо совпадает с периодизацией жизни и творчества композитора (см. 3 главу), переломным моментом в жизни которого был отъезд в США 1940 г., связанный с драматическим развитием ВМВ. Квартет № 10 op. 218, 1940 был начат в время пути в США и закончен по прибытии в Нью-Йорк (146, 183; 177, 206).

Проблема традиции квартетного стиля композитора разбирается в двух аспектах – по отношению к национальной традиции, наиболее ярко выраженной на уровне мелодики, ритма, формы, и традиции жанра, наиболее яркой на уровне структуры цикла; проблема новаторства – с точки зрения обновления жанра с помощью черт индивидуального стиля, их связи с тенденциями в музыке первой половины XX в., а также с точки зрения меры плодотворности жанровых и стилевых исканий композитора с позиции исканий в этой сфере в европейской музыке избранного периода.

Диссертация включает введение, 8 глав и заключение.

В 1 главе припоминаются линии развития жанра квартета в европейской музыке первой половины XX в. (основные пути развития которого нашли отражение в разных национальных школах) в рамках развития камерно-инструментальной музыки. Затронута дискуссия позиций по поводу одной из категории термина камерная музыка. Также припоминаются некоторые особенности развития квартета во Франции.

Во 2 главе помещен обзор историко-аналитических работ от конца 1960х гг. и более поздних, представляющих большой интерес: по поводу творчества Мийо в целом, по поводу проблемы традиции в творчестве композитора, резонанс в прессе на исполнение 1-9 квартетов Мийо, обзор историко-аналитических работ по поводу его квартетного наследия. Некоторые заключения, затронутых в них проблем, послужили отправной точкой для данной работы (выводы П. Коллара, Ж. Руа, Г. Штуккеншмидта, Ч. Палмера, Дж. Дрейка, Л. Кокоревой, Г.Филенко о стиле композитора, наблюдения П. У. Черри, К. Мейсона, М. Тилмаута, С. Леопольда, Ф. Ланглуа, Б. Фурнье, Л. Раабена и др. об оценке квартетного стиля Мийо, размышления М. Друскина, Б. Келли, К. Мелик-Пашаевой о роли национальной традиции в творчестве французских композиторов и Мийо, И. Нестьева об общности стиливых моментов композиторов, принадлежащих одному поколению музыкантов, и др.).

В 3 главе, посвященной стиливым особенностям 1-9 квартетов Мийо, представлено несколько возможных периодизаций квартетного творчества Мийо, собраны факторы формирования творческой личности Мийо, определившие закономерность интереса композитора не только к жанру квартета, но и к камерной музыке для струнных инструментов вообще. Для иллюстрации в приложении помещен список произведений для этих инструментов, составленный на основе доступных источников. Как показывает исследование, в квартетном стиле Мийо разбираемых произведений отразились творческие искания композитора в годы до ВМВ и ведущие черты стиля композитора. Для большего понимания этих связей, помимо характеристики черт квартетного стиля Мийо, в 3 главе также указаны основные черты его стиля и камерной музыки тех лет.

Особенности композиционной техники квартетов Мийо показаны на примере анализа некоторых черт стиля – выбор мелодии, ритма и формы в качестве предмета исследования, которым посвящены 4-6 главы диссертации, не случаен и связан с их ролью в стиле Мийо или жанре. Мелодия является ведущим формообразующим фактором стиля композитора. Ритм, роль которого в творчестве композиторов первой половины XX в. значительно возросла, стал одним из ведущих формообразующих начал также и в музыке Мийо. Форма является одним из важнейших составных жанра квартета. Более подробно об этом см. указанные главы. При разборе элементов выразительности были использованы известные методы анализа. Так, для описания особенностей ритма была использована система В. Холоповой, изложенная ею в ее работе о ритме (см. 63) и др..

Поскольку каждый из избранных и иных средств многоуровневой системы выразительности квартетов Мийо может послужить предметом для отдельного исследования, задача данного анализа состояла в возможности пояснить, на примере действия принципов избранных черт техники композиции, отношение Мийо к жанру квартета, особенности реализации эстетических установок композитора в конкретных произведениях, меру соединения в его квартетном творчестве черт традиции и индивидуальной трактовки жанра.

В ходе анализа не ставилась задача собрать абсолютно все примеры форм проявления избранных элементов техники композиции Мийо, но обозначить их ведущие принципы. Анализ отдельных черт квартетов 4-6 глав диссертации подтверждает вывод Раабена по поводу квартетного стиля Мийо, корреспондируя с заключениями по поводу стиля композитора в целом (см. 3 главу) о том, что квартетный стиль композитора сложился рано и позже мало менялся, корреспондирует с заключениями

Леопольда и др. по поводу тщательной продуманности концепций произведений, развития национальной традиции жанра и достойной позиции наследия Мийо в квартетной литературе XX в. (см. 2 главу).

Сравнение техник композиторов способствует более рельефному представлению об их особенностях. В данной работе затрагивается вопрос о связи черт композиционного письма Мийо в целом и квартетов, в частности, с тенденциями, свойственными ряду композиторов первой половины XX в. В 7 главе сравнивается техника квартетного письма Мийо с техникой квартетного письма чешских композиторов неоклассической ориентации того же временного отрезка, в 8 главе – с техникой письма Б. Бартока, старшего современника композитора, значение наследия которого в развитии жанра необычайно велико.

Квартеты таких чешских композиторов ведущих представителей неоклассической ориентации, как Б. Мартину, П. Хаас, Э. Шультгоф, П. Боржковец, Фр. Бартош, И. Крейчи, Я. Ежек в качестве сравнительного материала были выбраны не случайно. Многообразие индивидуальных решений задач, поставленных определенным жанром композиторами разных национальных традиций одного художественного направления показывает границы возможностей данного направления для развития жанра. Выходы за пределы художественного направления в стремлении к индивидуальной реализации жанра свидетельствуют о поисках композиторами художественно-ценных концепций. Влияние композиторов Шестерки на чешских композиторов молодого поколения не препятствовало поиску собственных, оригинальных решений идеи развития национальной традиции и интерес к жанру квартета, имевшему в ту пору уже значительную традицию в чешской музыке, свидетельствует о реализации идей национальной традиции жанра квартета.

Квартеты Бартока, сравнительный анализ которых с квартетами Мийо приводится в 8 главе данной работы, также выбраны по нескольким причинам. Оба композитора принадлежали в своем поколении к ведущим представителям национальных школ. Несмотря на выразительное стилевое отличие творчества этих двух ярких фигур, с отступлением времени от создания произведений очевидны и точки соприкосновения в композиционной технике композиторов, в их эстетических устремлениях, нашедших отражение и в квартетах. Как показывает анализ, объединяющими моментами служат также то, что к жанру квартета Барток и Мийо возвращались на протяжении всего творчества, произведения обоих композиторов отличаются высоким профессионализмом и интеллектуализмом, оба развивали, хоть и отличные, национальные традиции, оба формировали индивидуальную трактовку цикла и содержания, сохраняя связи с сонатно-симфоническим циклом, применяли принципы индивидуального письма, в котором есть и черты преемственности с профессиональным и национальным искусством предшествующих эпох. При сравнении техник Бартока и Мийо были использованы некоторые общие результаты исследований элементов музыкального языка и творчества композиторов, в частности, по поводу мелодики, ритма, формы и др. Бартока.

Некоторые выводы помещены в Заключение работы.

В диссертации встречаются следующие особенности языкового оформления, ссылок на источники и др..

Все имена и цитаты, прямые и косвенные, приводятся на русском языке, как и основной текст работы. В конце введения помещен список имен, встречающихся в диссертации (кроме имен, входящих в названия произведений) в русском эквиваленте и в оригинальном правописании. Названия работ и

некоторых устоявшихся понятий (таких, как C-dur, concerto grosso, music-hall) даны в оригинале, названия произведений – на русском языке и, при первом упоминании, в оригинале.

Ссылки на источник, помещенные в скобках с цифровым обозначением, различаются на подробные и ориентировочные. Подробный отказ складывается из двух частей: первая цифра означает порядковое число, под которым использованная работа находится в списке литературы в конце диссертации, следующая(ие) – страницу(ы) данной работы. Ориентировочная ссылка состоит из цифрового обозначения работы в списке литературы. При перечислении цифровые обозначения работ отделены знаком пунктуации “;”.

В интерпретации аккордов использована система функциональной теории классической гармонии, при которой аккорд может иметь разное значение по отношению к данной тонике. Напр., H₅₃ – C₅₃ в C-dur можно рассматривать как Ddur (мажорную доминанту) III ступени C-dur, аккорд, приобретший побочную функцию в рамках расширенной тональности за счет подсистемы. Пояснение некоторых ритмических анализов даны в сносках 61 и 63.

Автор пользуется случаем, чтобы выразить благодарность преподавателям кафедры музыковедения (ÚHV FFUK), в особенности, проф. Я. Габриеловой и проф. И. Войтеху за предоставленные материалы и ценные советы.

Список имен.

Айвз Ч.	Ives Ch.
Аксман Э.	Axman E.
Альбенис И.	Albéniz I.
Амар Л.	Amar L.
Аристофан	Ἀριστοφάνης [Aristofanes]
Арсаньи Т.	Harsanyi T.
Барток Б.	Bartók B.
Бартош Ф.	Bartoš F.
Бах И. С.	Bach J. S.
Бек Й.	Bek J.
Бекк Ж.	Beck G.
Берг А.	Berg A.
Берлиоз Г.	Berlioz H.
Берте Ф.	Berthet F.
Бертелье А.	Berthelier H.
Бетховен Л. в.	Beethoven L. v.
Бизе Ж.	Bizet G.
Блажек З.	Blažek Z.
Блахер Б.	Blacher B.
Блох Э.	Bloch E.
Блюм К. Р.	Blum C. R.
Борде Ш.	Bordes Ch.
Боржковец П.	Bořkovec P.
Борсари А.	Borsari A.
Боттичелли С.	Botticelli S.
Брамс Й.	Brahms J.

Бридж Ф.
Бриттен Б.
Брюгье Л.
Булез П.
Буриан Э. Ф.

Bridge F.
Britten B.
Bruguier L.
Boulez P.
Burian E. F.

Вагнер Р.
Вачкарж Д. Ц,
Веберн А.
Велес Е.
Верих Й.
Видор Ш. М.
Вюйермо Е.
Вилла-Лобос Э.
Витковский Ж.
Витри Ф. де
Воан-Вильямс Р.
Войтех И.
Восковец Й.
Вьенер Ж.
Вьерн Л.
Выслоужил Й.
Выцпалек Л.

Wagner R.
Vačkář D. C.
Webern A.
Wellesz E.
Werich J.
Widor Ch. M.
Vuillermoz É.
Villa-Lobos H.
Witkowski G.
Vitry Ph. de
Vaughan Williams R.
Vojtěch I.
Voskovec J.
Wiener J.
Vierne L.
Vysloužil J.
Vycpálek L.

Габриелова Я.
Гершвин Д.
Гете И. В.
Глюк К. В.
Годар Б.

Gabrielová J.
Gershwin G.
Goethe J. W.
Gluck Ch. W.
Godard B.

Голеа А.

Гров Д.

Грос Ж.

Гуно Ш.

Гуэ Е.

Далхаус К.

Дворжак А.

Дебюсси К.

Делгранж Ф.

Делиб Л.

Дено Р.

Дидро Д.

Дрейк Д.

Дюка П.

Дюмениль Р.

Дюпарк (Фук-Дюпарк) А.

Дюпре Л.

Дюрей Л.

Ежек Я.

Енше В.

Еремиаш О.

Жакоб М.

Жамм Ф.

Железны Л.

Жедальж А.

Жид А.

Golea A.

Grove G.

Grosz G.

Gounod Ch.

Goué E.

Dahlhaus C.

Dvořák A.

Debussy C.

Delgrange F.

Delibes L.

Desnos R.

Diderot D.

Drake J.

Dukas P.

Dumesnil R.

Duparc (Fouques-Duparc) H.

Duprez L.

Durey L.

Ježek J.

Jentsche W.

Jeremiáš O.

Jakob M.

Jammes F.

Železný L.

Gédalge A.

Gide A.

Жоливе А.

Jolivet A.

Жонген Ж.

Jongen J.

Землинский А. ф.

Zemlinsky A. v.

Зиллиг В.

Zillig W.

Ибер Ж.

Ibert J.

Изаи Э.

Ysaye E.

Йирак К. Б.

Jirák K. B.

Казелла А.

Casella A.

Калабис В.

Kalabis V.

Капрал В.

Kaprál V.

Касальс П.

Casals P.

Кассу Ж.

Cassou J.

Кауэлл Г.

Cowell H.

Квапил Й.

Kvapil J.

Келли Б. Л.

Kelly B. L.

Кехлин Ш.

Koechlin Ch.

Клике-Плейель А.

Cliquet-Pleyel H.

Клодель П.

Claudel P.

Кодаи З.

Kodály Z.

Кокто Ж.

Cocteau J.

Коллар П.

Collaer P.

Колле А.

Collet H.

Корто А.

Cortot A.

Косли Г.

Costeley G.

Крас Ж.

Cras J.

Крейчи И.
Крейчи М.
Кржичка Я.
Кубелик Я.
Куперен Ф.
Кшенек Е.

Ладманова М.
Ладмиро П.
Лаки П.
Ланглуа Ф.
Ландорми П.
Латиль Л.
Лейбович Р.
Леопольд С.
Леру К.
Лессинг Г. Е.
Лушер Р.
Люлли Ж.Б.
Люнель А.
Люсси М.
Лютославский В.

Магнар А.
Малер Г.
Малларме С.
Малипьеро Д. Ф.
Мартину Б.
Марто А.

Krejčí I.
Krejčí M.
Křička J.
Kubelík J.
Couperin F.
Křenek E.

Ladmanová M.
Ladmirault P.
Laki P.
Langlois F.
Landormy P.
Latil L.
Leibowitz R.
Leopold S.
Leroux X.
Lessing G. E.
Loucheur R.
Lully J.B.
Lunel A.
Lussy M.
Lutosławski W.

Magnard A.
Mahler G.
Mallarmé S.
Malipiero G. F.
Martinů B.
Marteau H.

Массне Ж.	Massenet J.
Машо Г. де	Machaut G. de
Мендельсон-Бартольди Ф.	Mendelssohn-Bartholdy F.
Мейсон К.	Mason C.
Меню П.	Menu P.
Мессиаан О.	Messiaen O.
Миго Е.	Migot E.
Мийо Д.	Milhaud D.
Мийо М.	Milhaud M.
Мистраль Ф.	Mistral F.
Михаловичи М.	Mihalovici M.
Монтескье Ш.-Л.	Montesquieu Ch.-L.
Моцарт В. А.	Mozart W. A.
Навратил М.	Navrátil M.
Неедли В.	Nejedlý V.
Новак В.	Novák V.
Ноно Л.	Nono L.
Онеггер А.	Honegger A.
Оппено Г.	Hoppenot H.
Орбан М.	Orban M.
Орик Ж.	Auric G.
Орф К.	Orff C.
Очадлик М.	Očadlík M.
Пак Д.	Paque D.
Пальяр К.	Paliard J.
Палмер Ч.	Palmer Ch.

Пендерецкий К.	Penderecki K.
Перголези Дж. Б.	Pergolesi G. B.
Перотин	Perotin
Петржелка В.	Petrželka V.
Пиха Ф.	Pícha F.
Понц М.	Ponc M.
Пуленк Ф.	Poulenc F.
Пьерне Г.	Pierné G.
Равель М.	Ravel M.
Рамо Ж. Ф.	Rameau J. F.
Раймонди П.	Raimondi P.
Ребнер А.	Rebner A.
Регер М.	Reger M.
Респиги О.	Respighi O.
Ривьер Ж.	Rivier J.
Риман Х.	Riemann H.
Ржидки Я.	Řídký J.
Риман Х.	Riemann H.
Роже-Дюка Ж.	Roger-Ducasse J.
Ропарц Г.	Ropartz G.
Ростан К.	Rostand C.
Руа Ж.	Roy J.
Руссель А.	Roussel A.
Рыхлик Я.	Rychlík J.
Саболчи Б.	Szabolcsi B.
Самазеуль Г.	Samazeuilh G.
Сандрар Б.	Cendrars B.

Сарасате П. де	Sarasate P. de
Сати Е.	Satie E.
Сезанн П.	Cézanne P.
Сенс-Санс К.	Saint-Saens C.
Сибелиус Я.	Sibelius J.
Сметана Б.	Smetana B.
Смолка Я.	Smolka J.
Совеплан Н.	Sauveplane H.
Соге А.	Sauguet H.
Соммер В.	Sommer V.
Спраг-Кулидж Е.	Sprague-Coolidge E.
Сук Й.	Suk J.
Сухи Ф.	Suchý F.
Тагор Р.	Thákur R.
Тайефер Ж.	Tailleferre G.
Тансман А.	Tansman A.
Телеман Г. Ф.	Telemann G. Ph.
Тибо Ж.	Thibaud J.
Тилмаут М.	Tilmouth M.
Тох Е.	Toch E.
Уре Ж.	Huré J.
Фавр Ж.	Favre G.
Фалья М. де	Falla M. de
Фельд Й.	Feld J.
Феро П.	Ferroud P.
Ферстер Й. Б.	Foerster J. B.

Фибих З.	Fibich Z.
Фламан Е.	Flament E.
Фолпрехт З.	Folprecht Z.
Форе Г.	Fauré G.
Франк Ц.	Franck C.
Франсуа Ж.	Francaix J.
Фурнье Б.	Fournier B.
Хаас П.	Haas P.
Хаба А.	Hába A.
Хемингвей Э.	Hemingway E.
Хиндемит П.	Hindemith P.
Хлобил Е.	Hlobil E.
Хлубна О.	Chlubna O.
Холцкнехт В.	Holzknacht V.
Черри П. В.	Cherry P. W.
Шабрие Э.	Chabrier E.
Шенберг А.	Schönberg A.
Шефер Т.	Schaefer T.
Шеффер Б.	Schäfer B.
Шимановский К.	Szymanowski K.
Шлецер Б.	Schloezer B.
Шмидт Ф.	Schmidt F.
Шолс П. А.	Scholes P. A.
Шопен Фр.	Chopin Fr.
Шоссон Э.	Chausson E.
Штедронь В.	Štědroň V.

Штепанек Б.

Штокхаузен К.

Штраус Р.

Штуккеншмидт Г.-Г.

Шуберт Ф.

Шульгоф Э.

Элиот Т. С.

Эммануэль М.

Энди В. д'

Энеси С.

Энеску Дж.

Эсхил

Štěpánek V.

Stockhausen K.

Strauss R.

Stuckenschmidt H.-H.

Schubert F.

Schulhoff E.

Eliot T. S.

Emmanuel M.

Indy V. d'

Hennessy S.

Enescu G.

Αἰσχύλος [Aischylos]

Яначек Л.

Янечек Л.

Janáček L.

Janeček K.

ГЛАВА 1.

О жанре квартета в европейской музыке в период с конца XIX в. до ВМВ.

1. 1. Черты развития квартета в Европе в период с конца XIX в. до ВМВ в рамках развития камерно-инструментальной музыки. К вопросу о терминологии камерной музыки.

1. 2. О жанре квартета во Франции с конца XIX в. до ВМВ.

1. 1. Черты развития квартета в европейской музыке в период с конца XIX в. до ВМВ в рамках развития камерно-инструментальной музыки. К вопросу о терминологии камерной музыки.

В условиях полиморфности европейской музыкальной культуры первых десятилетий XX в. стало возможно формирование ряда стилистических направлений, неравномерное развитие национальных школ, определилось множество путей развития жанров (см. 38). И развитие квартета в творчестве композиторов разных стран, обнаруживающее ряд общих для данного периода черт, является свидетельством эпохи. Поэтому, для более ясного представления об историческом контексте возникновения квартетного творчества Мийо (см. 3 главу), в 1 информативной главе припомним пути развития квартета в европейской музыке по некоторым его основным направлениям в период с конца XIX в. до ВМВ, в рамках развития камерно-инструментальной музыки, а также во Франции. О причинах выбора данного временного отрезка в качестве рамок систематизации развития квартета см. ниже в 1 главе. В подтверждение постулатов по поводу разных аспектов данной проблемы предлагаем компиляцию общеизвестных замечаний

исследовательских работ, демонстрирующих комплексность произошедших изменений в жанре. Встречающиеся примеры произведений, выходящих за рамки означенного периода, показывают развитие тенденций и за его рамками.

В главе был использован далеко не полный список работ по данной теме, возникших за последние нецелые 30 л., с опорой на издания, специально посвященные теме линий развития квартета в первой половине XX в. в европейской музыке или в одной из европейских стран (46; 111; 175), на работы, посвященные квартетному творчеству отдельных композиторов (15; 51; 10; 3) либо статьи научно-справочных пособий (75; 76; 189; 200; 173; 47) и др. по взаимосвязанным темам. Анализ работ показывает наличие более или менее обширной библиографии в них с обращением как к первоисточникам, так и к работам исследователей. Работы содержат ряд ценных выводов в них по отдельным вопросам развития жанра, однако более комплексный подход свойственен изданиям, специально посвященных данной проблеме (46; 111).

Отмечается, что сфере квартета в ряде стран европейской музыки начала XX в. продолжают опыты не только мастерами традиционного направления (К. Сен-Санс, А. Дворжак, С. Танеев, А. Глазунов и мн. др.), но и новаторами различных школ (К. Дебюсси, М. Равель, Барток, А. Шенберг, А. Берг) (38, 54). Возникают различные трактовки жанра. Общие тенденции европейской музыки того периода нашли отражение в его развитии.

Эволюция европейской музыки начала XX в. отразилась на заметной модификации основных музыкальных жанров и изменении жанровой иерархии: одни жанры теряли свое первенство, другие выдвигались на первый план. Снижался интерес к многочастной симфонии, большой опере. Напротив, период бурного расцвета переживал балет (И. Стравинский, Равель, С. Прокофьев, Барток, М. де Фалья), жанр

инструментального концерта (С. Рахманинов, Р. Штраус, М. Рeger, Я. Сибелиус, А. Скрябин, Н. Метнер, Глазунов, Прокофьев, К. Шимановский), обновление коснулось сферы вокально-инструментальных жанров – от монументальной симфонии-кантаты (Г. Малер, С. Танеев, Рахманинов) до новых форм синтетической камерной музыки (Шенберг). Важное место в новой камерной музыке принадлежит фортепианной и вокальной музыке. Отмечен активный интерес к смешению черт различных жанров. Наметились т.н. “жанровые гибриды и синтезы” (там же, 51; 46, 346; см. также 39, 39-40).¹ Вклад тенденций художественного синтеза состоит в содействовании расширению выразительных возможностей современной музыки, обогащению ее творческой палитры. Сущность данной эволюции была обусловлена не только внутренними законами развития, но и общей реформаторской тенденцией, типичной для данного переломного периода. Отход многих композиторов от жанра симфонии в начале XX в. (в отличие от 1930-40х гг., когда произошло возрождение большой симфонии и оперы), одна из причин которого связывается с определенным сужением идейно-эстетической платформы, преобладанием чувственного, утонченно-эмоционального начала над логическим, философски концепционным (38, 51, 27-31; 39, 39), сопровождался возросшим вниманием к различным видам камерной музыки. Порой эта область выдвигается на первый план (Дебюсси, Шенберг, А. Веберн), является сферой активных творческих экспериментов (“Лунный Пьеро” (“*Pierrot Lunaire*”) op. 21, 1912 Шенберга) (38, 51, 54, 61).

Отметим некоторые линии развития жанра квартета в рамках европейской музыки первой половины XX в.

Углубление содержания и, как следствие, изменение структурного оформления, произошедшее уже в позднем квартетном творчестве,

особенно в последних пяти квартетах Л. в. Бетховена, в XIX в. было развито в трех квартетах Й. Брамса, актуализировавших “конструктивистский медитативный тип лучших квартетов Бетховена” (189, 850), а в первой половине XX в. яркое продолжение получило в пяти квартетах Регера (g-moll op. 54 № 1, A-dur op. 54 № 2, 1900, d-moll op. 74, 1903-04, Es-dur op. 109, 1909, fis-moll, op. 121, 1911), квартетном творчестве П. Хиндемита (особенно, его 3 квартете, 1922). Новаторство в области стилового наполнения и выразительности было привнесено Шенбергом, Бергом, Бартоком, Д. Шостаковичем. Особое значение для развития жанра получило квартетное творчество Шостаковича благодаря синтезу новых форм выразительности и индивидуального стиля, репрезентация традиции жанра в его произведениях была осуществлена благодаря специфическому звуковому наполнению, цикличности, тематической работе, единству приемов макро- и микроструктурирования. Шубертово-шумановская линия была продолжена в творчестве Прокофьева (2 квартета h-moll, op. 50, 1930, F-dur, op. 92, 1941), Сибелиуса (квартет, 1909). В рамках возрождения фольклорной традиции, связанной с идеями национального самоутверждения, получает развитие линия включения в квартеты фольклорных идиомов (грузинский – в 1 квартете, 1930 Ш. Тактакишвили), получает развитие интерес композиторов-европейцев к фольклору малоизвестных восточных культур (кабардинский фольклор во 2 квартете Прокофьева, туркменский – в квартете, 1930 С. Василенко и др.) и т.д. (там же, 850; 46, 386-388, 395; 38, 22; 39, 27).

В первой половине XX в. в число путей развития жанра входит тенденция преодоления рамок т.н. абсолютной музыки, факт отсутствия семантического и содержательного лимитирования в квартете известный уже в классицизме (189, 850).

Так, наблюдается обращение к программности, в роли которой, как правило, может выступать заглавие, указывающее на какое-либо явление

действительности, которое имел ввиду композитор, или вдохновившее его литературное, живописное, пластическое произведение, или литературный сюжет более подробных программ (подробнее об этом см. 67, 441). См. квартеты Л. Яначка, программные названия частей March, Burlesque 6 квартета Бартока, программные названия всех частей 2 квартета A-dur, op. 68, 1944 Шостаковича и др. (200, 285).² Встречаются комбинации с иными звуковыми источниками, напр., слияние черт камерно-инструментальной и камерно-вокальной музыки. Вокал участвует во 2, 3 частях 2 квартета in fis, op. 10, 1908 Шенберга, 2 части 3 квартета Мийо на поэму Л. Латиля, являющегося примером произведений типа “Три поэмы на слова С. Малларме” (“Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé”), 1913 Равеля для голоса, p-f, fl. (pic.), cl. (b. cl.) и струнного квартета, “Пасха в Нью-Йорке” (“Pâques à New-York”) по Б. Сандрару H 30, 1920 А. Онеггера для голоса и квартета и др. (175, 168; 200, 286). Используются смешанные составы (квартеты О. Мессиана, П. Булеза).

Циклы получают различную трактовку. Продолжается процесс эмансипации структурной реализации сочинений от устоявшихся форм (квартеты Яначка, Бартока представляют один из важнейших вкладов в развитие жанра в XX в. композиторов восточной Европы). Появляются преобразования в рамках четырехчастного цикла (большое значение для развития жанра имеет квартет Дебюсси с калейдоскопичностью изменений формы и квартет Равеля, особенно его медленная часть со строго контролируемым мотивно-тематическим развитием и большим эмоциональным воздействием на слушателя (там же, 285)). Стало возможным появление различных по строению циклов с преодолением четырехчастности в сторону сокращения количества частей в цикле (одночастны 1 квартет 1920 П. Хааса, 3 квартет 1927 Бартока и др.) или увеличения количества частей в цикле с включением иных принципов организации, как, напр., принципа симметрии в квартетах Бартока.

Происходит изменение продолжительности произведения в сторону миниатюризации (ряд квартетов Мийо, квартеты Онеггера) или замена сонатно-симфонического цикла сюитой коротких пьес, укрывающих в малых инструментальных формах реакцию на предшествующее первенство фортепиано и роль большего симфонического оркестра (175, 159-160, 168). См. циклы для квартета смычковых инструментов типа сюиты (“Три пьесы”, 1914 Стравинского, “Пять пьес” (“Fünf Sätze”) op. 5, 1909, “Шесть Багателлей” (“Six Bagatelles”) op. 9, 1913 Веберна, “Лирическая сюита” (“Lyrische Suite”), 1926 Берга) (200, 285).

В начале XX в. происходит изменение позиции формального и эстетического образца венского квартета, остающегося существенным элементом традиции, однако в рамках эмансипации от моделей прошлого в музыкальном языке, структуре и эстетической концепции десакрализации жанра происходит отказ от следования модели венского квартета как единственно возможного пути. В рамках этого процесса композиторы не отказываются от всех традиционных черт. Напр., Шенберг во 2 квартете идет по пути сочетания новаторского воплощения звуковысотной организации и опоры на канву сонатной формы. В противовес отношению романтиков к квартету как к жанру, не отвечавшему требованиям романтической эстетики, кризис образца венского квартета в начале XX в. связан с кризисом между языком и формой. С одной стороны, кризисом сверхразвитости языка и, с другой, усложненности формы иногда сопровождающейся потерей читабельности произведения. В квартетах Дебюсси и Равеля, порывающих с драматизацией и метафизической традицией венского квартета, открывается новый подход к записи более чувственной и, особенно у Равеля, более легкой в хорошем смысле слова. Новый подход к записи оказал влияние на некоторых композиторов, развивающих эстетику фонизма, как, напр., Шимановский, почерпнувший элементы импрессионизма, Барток, прибегший к смещению источников, Д.

Ф. Малипьеро и др.. Кризис музыкального языка и формы начала века в свою очередь имеет не только технические причины, но проявляется во всех сферах искусства. Распад структурных моделей формы благоприятствовал эмансипации индивидуальных исследований, однако не освободил композиторов от создания собственной комплексной модели мира. Помимо двух ведущих направлений музыки первой половины XX в. – сериальной, представленной Шенбергом, Веберном и Бергом и неоклассической, представленной Стравинским, – нашедших воплощение и в произведениях для квартета струнных инструментов, в творчестве композиторов разных стран заметны искания в области жанра квартета в различных направлениях. В Австрии 4 квартета А. ф. Землинского отличает большая выразительная сила и индивидуальность стиля с опорой на постбрамсовскую или постмалеровскую традицию, в Германии Хиндемит в 6 квартетах исследует проявление расширенной тональности, политональности и атональности, во Франции Мийо защищает диатонический гармоничный язык, усиленный политональностью, Онеггер возобновляет, по-своему, немецкий постромантизм, оживленный диссонантностью и ритмической стремительностью, иногда внушенный технизацией, в Италии Малипьеро, автор 8 квартетов, возобновляет модальность, грегорианский хорал, развивает неоклассические тенденции, в Польше Шимановский разрабатывает импрессионизм, в России Прокофьев возрождает во 2 квартете национальные музыкальные традиции конца XIX в., в Чехии квартет расцветает в исключительных, по развитию повествовательного начала в жанре и неподражаемой оригинальности языка, сочинениях Яначка, в опытах звуковысотной организации Хабы, моторике квартетов Мартину, в Венгрии, несмотря на авторитет личности Бартока, З. Кодай создает 2 оригинальных и мощных по выразительности квартета, важнейших страниц литературы первой

половины века, как и 2 квартета Дж. Энеску в Румынии, и т. д. (111, 409-416; 46, 362).

Квартет остался средством для передачи глубокого содержания инструментальной музыки с применением различных техник письма и форм подачи. Используются новые композиторские техники такие, как атональная – во 2 квартете, сериальная (здесь употреблено как синоним додекафонной техники) – в 3 квартете ор. 30, 1927, 4 квартете ор. 37, 1936 Шенберга, квартете ор. 3, 1910 Берга, новые техники композиции в квартетах А. Хабы, в связи с обращением к неофольклоризму использование метроритмической асимметрии, модальности с различными вариантами звуковысотной организации в рамках 12ти тоновой хроматики (квартеты 1908-39 Бартока) и др. Расширился диапазон выразительных эффектов и повысился уровень технической сложности инструментального исполнительства (Дебюсси, Барток, Яначек) (там же, 286; 189, 850).

В первой половине XX в. эти и иные изменения, происходившие в жанре квартета отражают изменения, происходившие в камерно-инструментальной музыке. Огромные политические и социальные перемены, эмоциональная и интеллектуальная насыщенность жизни выдвинули новую образность, нашедшую отражение в обильной по количеству камерно-инструментальной музыке. От конца XIX в. устанавливается традиция исполнения камерной музыки для широкой аудитории, напротив, предназначение для малой аудитории и любительское исполнительство перестает быть решающим фактором, поиск новых инструментальных составов в XX в. ослабляет различие между традиционными жанрами (137, 453).

Репертуары создаются преимущественно для высококвалифицированных, специализированных ансамблей, развивается традиция исполнения камерной музыки в больших залах (199, 117; 137, 453). Выход в современный период квартета в большие концертные залы изменил

понимание квартетного стиля как некоей интимно-замкнутой эстетической категории (75, 760). Особенности красочных возможностей однородного состава ансамбля, увеличение количества профессиональных концертирующих ансамблей поощряло композиторов XX в. к созданию музыки с высокими требованиями от исполнителей, слушателей и игнорированию традиции домашнего музицирования, тенденция, получившая развитие уже со второй половины XIX в. (200, 284; 189, 850). Любительское исполнительство сохранилось до сегодняшнего дня, однако его репертуарную основу составляет более старая музыка (классическая и предклассическая) (там же, 850; 200, 284).

С начала XX в. реакция против излишеств позднего романтизма была направлена частично на внимание к камерной музыке с заметным ослаблением интереса к большинству традиционных ансамблей (199, 117). Среди последних активное развитие получили жанр сонаты и различные ансамбли. См. многочисленные ансамбли Хиндемита, Мартину, Стравинского, Шенберга, Берна, Веберна и мн. др.. Жанр квартета в этом ряду занял особую позицию в целом ряде замечательных образцов в творчестве таких европейских композиторов, как Барток, Яначек, Мийо, Онеггер, Мессиан (там же). Постепенный переход к использованию самых различных инструментальных составов в камерно-инструментальной музыке, включая смешанные составы с вокалом или ударными инструментам, оказал влияние на избегание традиционных жанровых обозначений. См. "Камерная музыка" № 1-7, 1921-27 Хиндемита, 1935 В. Енше и ряд произведений с таким же названием, возникших после ВМВ (173, 13).

В стиле камерной музыки XX в. отмечаются изменения, что, в целом, известно в процессе исторического развития (47, 230).

Так, необычайно важное значение для стилевого направления творчества некоторых композиторов приобретает камерная музыка, напр.,

у австрийских и немецких художников Шенберга, Веберна, Хиндемита, или миниатюра, напр., в творчестве Веберна, Бартока (46, 404).

Отмечается, что в XX в. жанры камерной музыки сближаются с иными жанрами, в частности, жанр квартета с жанром симфонии, но происходит и противоположная тенденция (47, 230; 46, 346). Известно, что квартеты Бартока, принадлежащие к одним из самых значительных достижений в жанре XX в., являлись вехами и в творчестве композитора (51, 23, 28). Э. Денисов пишет о том, что “для него квартет – скорее жанр личной исповеди и глубоких размышлений, жанр, в котором композитор подводил итоги многих своих поисков и воплощал самые глубокие мысли. Не нужно забывать о том, что Барток не писал симфоний, и, очевидно, для него квартет был наиболее совершенным жанром для полных и глубоких высказываний... Нисколько не умаляя достоинств других камерных сочинений композитора... все же приходится признать, что нигде композитор не достигал таких глубин, как в своих струнных квартетах” (15, 213, 214). Раабен, развивая эту мысль, приходит к еще более радикальному выводу о том, что квартет “сыграл в его творчестве в значительной мере роль симфонии” (46, 346, 375). Симфонических обобщений достигнуто в камерных сочинениях Шостакович (см. его выдающийся фортепианный квинтет, 1940 и др.) (там же, 405). И. Ямпольский, размышляя о развитии советского квартетного исполнительства XX в., пишет, что новаторство ряда произведений советских композиторов XX в. оказало влияние на развитие квартетного исполнительства в сторону масштабности, широты музыкального дыхания, обращения к большой концертной аудитории (76, 244). См. также 10.

И, наоборот, название “камерная” перенимают симфония, опера – жанры, не относящиеся к камерной музыке в узком смысле слова, но написанные для малых составов (47, 230; 19, 230; 46, 346). Напр., камерная симфония, как разновидность симфонии, в начале XX в.

появилась и под воздействием камерной музыки, с которой ее сближают стремление к детализированности письма, полифоничности ткани, поиск новых средств выразительности (19, 230).

Усиливается процесс гибридизации. Так, напр., смешение старых и новых форм и жанров происходит в 1 квартете Шостаковича – единственном произведении композитора, в котором благодаря жанровому наполнению частей возникает сочетание сонатного цикла и сюиты с лирически одухотворенной трактовкой сюиты (46, 399). Здесь опять вспомним “Камерную музыку” 1-7 Хиндемита с такими качествами, как свободный выбор тембрового состава и тембровых комбинаций оркестра, эстетической позицией выбора камерного оркестра в противовес позднеромантическому “сверхоркестру”, с опорой на традиции *concerto grosso* и джаза, творчество Г. Ф. Телемана (173, 13) – сочетающей в себе признаки камерной, концертной и симфонической музыки (3, 227, 228, 232-233; 19, 230; 46, 369).

Обращение к жанру сюиты связано иногда со значительным ее переосмыслением в традициях XX в. См., напр., хрестоматийный пример “Маленький концерт” из “Истории солдата”, 1918 в исполнении ансамбля семи инструментов (46, 350) или совместную работу шести композиторов Д. Орика, Онеггера, Ж. Тайефер, Л. Дюрея, Мийо, Ф. Пуленка – сюиту “Альбом шести” (“L'Album des six”), 1919, представляющую собой жанр разнохарактерной сюиты, соединяющей старинные и современные жанры “Прелюдия” Орика, “Сарабанда” Онеггера, “Пастораль” Тайефер, “Романс без слов” Дюрея, “Мазурка” Мийо, “Вальс” Пуленка (46, 353; 92, 154). См. также оркестровые сюиты Шенберга, Стравинского, А. Казеллы, Е. Кшенка, Хиндемита (яркий пример – сюита “1922” для р-ф (37, 529-530; 46, 349, 350, 362, 363-364, 369).

Отмечается расширение диапазона интонационного словаря европейской камерной музыки, как и европейской музыки в целом, связанное, с интересом у французских композиторов первой половины XX в., в частности, к освоению внеевропейских культур (46, 346; 66, 402).³

Эти перемены в камерной музыке позволили выделить ее историческую роль в данном периоде по сравнению с предыдущими этапами развития европейского музыкального искусства. Проявление характерной для этих лет тенденции синтезирования различных стилевых компонентов, структур и систем мышления, восстребованность и многосторонняя реализация таких качеств камерно-инструментальной музыки, как способность к эксперименту, нахождению тонких деталей в эмоциональном содержании, тембровых свойств инструментов и новых приемов звукоизвлечения (46, 346), отражают процесс жанровой эволюции.

Проблема жанровой эволюции присутствует в оценке произведений в историческом контексте. Так, напр., К. Далхаус, сравнивая камерное творчество Брамса с квартетным творчеством Бетховена и рассуждая о его значении для музыки XX в., соглашается в своих выводах с определением Шенберга “прогрессивный Брамс” (98, 211). А также данная проблема является одним из моментов, с которым связана сложность жанровой классификации. “Изменяющиеся условия бытования музыкальных произведений, взаимодействие народного творчества и профессионального искусства, а также развитие музыкального языка приводят к модификации старых жанров и возникновению новых” (68, 384; см. также 59; 71; 99).

Показателем сложности теоретического осмысления камерной музыки в ее историческом развитии и незавершенности процесса определения критериев жанровой классификации является неоднозначность мнений в терминологии. Существуют две позиции по вопросу об инструментальных составах, одной из характерных черт

камерно-инструментальной музыки. Первая разделяет сольную музыку (для одного инструмента) и камерную музыку (т.е., ансамблевую, в состав которой входят минимально два и более инструментов). Эта точка зрения прослеживается у П. А. Шолс (173, 12) а также *The Oxford Companion to Music* (1975) (90), *The Oxford Dictionary of Music* (1997) (91). На основании другой, специфический инструментальный состав камерной музыки включает от одного инструмента (в произведении, предназначенном для исполнителя-солиста) до нескольких, объединенных в ансамбль. Этой позиции придерживается Х. Римаан (173, 12), *Das Große Lexikon der Musik* (128, 285), М. Тилмаут (199, 113), Раабен (47, 229), *Slovník české hudební kultury* (137, 454) и др.

Разделение музыки на сольную и ансамблевую, как объясняется в статье “*Sólistická tvorba*” (190, 853-854), обусловлено стремлением различать “явления, связанные с деятельностью одного музыканта от продукта деятельности коллектива” (там же, 853) и подчеркнуть, что сольная музыка отличается “звуковыми, композиционно-техническими и интерпретационными аспектами от выступления ансамбля... связью с... виртуозностью” (там же). В статье констатируется, что сольное творчество “как термин не утвердился”, а “в камерном творчестве черты соло проявляются в том, что речь идет о произведениях для составов, в которых отдельные партии заняты не несколькими исполнителями, а музыкантами с сольными качествами” (там же).

1. 2. О жанре квартета во Франции с конца XIX в. до ВМВ.

В рамках национальных школ наблюдается в целом заметный интерес к жанру квартета. Остановимся на некоторых особенностях его развития во Франции.

В период, охватывающий время создания 1-9 квартетов Мийо (1912-35), произведения в жанре квартета во Франции создают А. Клике-Плейель (1, 1912; 2, 1923), Ш. Кехлин (1, op. 57, 1913; 2, 1916; 3, op. 72, 1921), Ж. Жонген (2 из 3 квартетов – 2, op. 50, 1917; 3, op. 67, 1921), Онеггер (1, Н 15, 1917; 2, Н 103, 1934; 3, Н 114, 1936), Сен-Санс (1 из 2 квартетов – 2, g-moll, op. 153, 1918), Тайефер (1, 1918; 2, 1930), Г. Форе (e-moll, op. 121, 1923-24), Г. Ропарц (3, 4 из 6 квартетов – 3, 1924; 4, 1934), В. д'Энди (1 из 3 квартетов – 3, op. 96, 1928), А. Руссель (D-dur, op. 45, 1932), А. Жоливе (1 из 2 квартетов – 1, 1934), Ж. Ибер (1937-42) и мн. др. (165, 240-242, 259-266). Созданный в конце XIX в. квартет g-moll, op. 10, 1893 Дебюсси, по его значению для жанра квартета, пречисляется исследователями к наследию французских композиторов XX в. (92, 8; 200, 284). Квартет D-dur, 1890 Ц. Франка также оказал влияние на последующее творчество отдельных композиторов. Дополним список имен композиторов, создавших квартеты в начале века: Ж. Роже-Дюка (1 из 3 квартетов – 1, d-moll, 1900-09), Равель (F-dur, 1902-03), М. Эммануэль (B-dur, op. 8, 1903), Г. А. Магнар (e-moll, op. 16, 1904), Ропарц (1, 2 из 6 квартетов – 1, ?; 2, 1911) (165, 259-261, 242).

В расширенном временном отрезке с 1890-1939⁴ во французской музыке наблюдается обращение целого ряда композиторов к жанру квартета. Список композиторов обращавшихся к квартетам этого периода насчитывает около 150 имен авторов, создавших более 190 квартетов и несколько произведений иных жанров для состава четырех смычковых инструментов (165, 240-242, 259-266). В творчестве французских

композиторов означенного периода в целом продолжает развиваться подход европейских композиторов второй половины XIX в. с ориентацией на создание меньшего количества сочинений в сравнении с XVIII в. (в большинстве случаев одного или двух квартетов), связанный с интересом к крупной форме, возможности которой квартет, как казалось, не мог предложить (200, 283). Среди них есть также авторы трех квартетов – Б. Годар, д'Энди, Кехлин, Жонген, Роже-Дюка, А. Марто, Е. Фламент, М. Орбан, Дюрей, Е. Миго, Онеггер, Т. Арсаньи, А. Соге, А. Борсари, четырех – С. Энеси, Ф. Берте, М. Михаловичи, шести – Ропарц, восьми – А. Тансман, девяти – Д. Пак, восемнадцати – Мийо. Параллельно существует ряд композиторов (Э. Шабрие, Ж. Массне, Л. Делиб, Ж. Бизе, А. Дюпарк, П. Дюка, Г. Пьерне, Ш. М. Видор), которые квартеты не пишут.

В период с 1890-1910 гг. преобладающими являются произведения композиторов школы Франка. Это более 10 квартетов, среди которых находится квартет Франка 10.1889-1.1890, сразу получивший признание и послуживший толчком для развития жанра во Франции (200, 283), квартет d-moll, op. 12, 1898 Л. Вьерна, незаконченный 3х частный квартет op. 35, 1899 Э. Шоссона, опирающийся на принципы монотематизма квартет d-moll, 1898 Г. Самазеуля, 4х частный 1 квартет d-moll, op. 29, 1900-1909 Роже-Дюка, квартет e-moll, op. 8, 1903 Эммануэля, один из наиболее удачных квартетов последователей идей Франка e-moll, op. 16, 1904 Магнара, развернутый квартет “В моей Бретани” (“A ma Bretagne”), 1909 Й. Краса, четыре из шести квартетов Ропарца (?-1934), три квартета д'Энди 1-3 квартеты D-dur, op. 35, 1891, E-dur, op. 45, 1897, последний – op. 96, 1928 менее известен, написан в возрасте 78 лет, яркий, несет возвращение к французской традиции XVIII в. в названиях частей “Вступление к Сонате” (“Entrée en Sonate”), “Дивертисмент” (“Divertissement”) и “Финал в рондо” (“Finale en rondeau”), см. также 2х частный квартет, 1902 Ж. Витковского.

Рядом, ими почти не вдохновленные, существуют квартеты Дебюсси и F-dur, 1903 Равеля, а также квартеты т.н. “независимых” композиторов. Чуть позже, когда выдвигается молодое поколение (квартеты Мийо, 1912, Кехлина, 1913, Онеггера, 1917 и др.), школа Франка, практически прекратившая свое существование, перестанет оказывать влияние (113, 122-128; о смене творческих направлений в период 1890-1917 см. также 38, 27-32).

Среди квартетов, возникнувших в период с ПМВ до ВМВ отмечены: единственно важное произведение для смычкового квартета, “по существу первый квартет” – Сонатина, 1915 П. Меню (1896-1919) (175, 162), 1 и 2 квартеты, 1918, 1930 Тайефер, 1 квартет ор. 10, 1917 преследовавший цель преодолеть влияние Дебюсси Дюрея, 2 квартет ор. 19, 1922, 3 квартет, 1928 его же, 1 и 2 квартеты, 1921, использующие темы близкие к фольклору, Ж. Уре, и квартет f-moll, 1925 Н. Совеплана, квартет, 1934 П.-О. Феро, созданный за несколько месяцев до смерти композитора и демонстрирующий сформировавшийся музыкальный язык, эстетику, лиризм, “Пассакалия” (“Passacaille”) для квартета, 1936 его же. Ряд квартетов неиздан: 6 квартетов М. Жакоба (1906-77), “Квартет на имя Форе” (“Quatuor sur le nom de Fauré”), 1933 П. Ладмиро (1877-1944), 3 квартета Е. Гуэ (1902-46), ученика Кехлина, 1 квартет, 1932 Р. Лушера (1899-1979), 1 квартет, 1924 Ж. Ривьера (1896-1987) и др. (там же, 161-167).

В квартете Франка, последнем сочинении композитора, отразилась тщательная разработка концепции цикла, подготовленная его предыдущим камерным творчеством и развитием жанра в XIX в. Объединение цикла достигается, подобно бетховенскому образцу обзора материала предыдущих частей, реминисценцией начальной темы в последних частях, преобравшей благодаря этому доминирующее положение (200, 283). Для квартетов французских композиторов-приверженцев школы Франка свойственны равноправие всех инструментов фактуры, обращение к

немецкой традиции в плотности содержания, приведшие к психологическим и эстетическим изменениям: насыщенность, тщательная проработка, стремление к зрелости содержания, отказ от светского, развлекательного характера произведений, созданных в основном для Национального музыкального общества, призыв к зрелости аудитории, на помощь в следовании за развитием произведения которой ставятся “указательные столбы” – принципы монотематизма в циклической форме. Развитие национальных традиций прошлого (с девизом “изменение в последовательности”), в том числе, касается замен французскими эквивалентами чаще всего итальянских обозначений (113, 119-120).

В рамках разнообразия форм в жанре квартета в XX в. со значительным расширением в диапазоне эффектов и структур, Дебюсси и Равель демонстрируют следующие черты. Особенности тематизма: приступ к мотивно-тематической работе с вниманием к развитию коротких мотивных образований как наименьших структурных единиц (Дебюсси) и созданием форм на их основе, калейдоскопических изменений структур, развертывание классических процессов индивидуальными методами и трактовкой самих структур отдельных частей, важных для XX в. (Дебюсси) (200, 285-286). Особенности трактовки жанра: Равель создает концепцию, лежащую между концепцией Франка и работами начала XX в. (там же, 284)) и русских композиторов в более-менее свободном использовании циклического принципа, возобновлении главной темы 1 части в иных частях, измененной, но ясно узнаваемой (в квартете Равеля тематическая единица 1 части появляется в 3, 4 частях) и богатстве звучности инструментовки с бесконечной игрой красок и созданием отличной магии в каждом квартете. Особенности инструментовки: в инструментовке квартетов Дебюсси, безусловного новатора в данной области, и Равеля наблюдается предвосхищение качеств будущих собственных произведений (“Ноктюрн” (“Nocturnes”), “Пеллеас”

(“Pelléas”), “Иберия (“Ibéria”) Дебюсси, “Моя матушка-гусыня” (“Ma mère l'Oye”) и “Испанская Рапсодия” (“Rapsodie espagnole”) Равеля), а благодаря новшествам в фактурных образованиях (Дебюсси), красочности фактуры и инструментовки (2 часть со строгой мотивно-тематической организацией (Равель)) (181, 131-133). Концепции этих квартетов с сознательным выдвиганием фонизма в инструментовке ставят их в исключительное положение по инновации, выделяя их из квартетов современников (в сравнении, напр., с сочинениями Форе, Русселя, несмотря на разницу в возрасте во время создания сочинений – Дебюсси было 30 л., когда он начал писать, Равелю – 27 л., Русселю – 62 г., Форе – 68 л.): обладают высоким техническим мастерством, как в квартете D-dur, op. 45, 1932 Русселя (опирающегося на 4х частный цикл: Allegro – Adagio – Allegro vivo – Allegro moderate), или чистоту вдохновения, как в квартете e-moll, op. 121, 1923-24 Форе (Andante – одна из наиболее трогательных страниц квартета – преобразование от страданий к милости, как на картинах С. Боттичелли (там же, 131)) (там же, 129-133).

Отмечается, что следующие за квартетами Дебюсси и Равеля произведения Мийо, Форе, Русселя, Онеггера, Ибера, Ж. Франсуа не получили такого же признания, однако достойно расширили квартетный репертуар подобно “Livre pour quatuor à cordes”, 1948-49 Булеза и, стоящему в стороне от нашей темы, “Квартету на конец времени” (“Quatuor pour la fin du temps”) для смешанного состава v-no, cl., v-c и p-f, 1941 Мессиаана (200, 284).

Произведения Кехлина (1 квартет D-dur, op. 51, 1913, 2 квартет op. 57, 1916, 3 квартет op. 72, 1921), Онеггера (1 квартет H 15, 1917, 2 квартет H 103, 1935, 3 квартет H 114, 1937) и, стоящий несколько за пределами нами выбранного временного отрезка, квартет gis-moll, op. 112, 1947 Ф. Шмитта исследователями относятся к относительно однородной группе с нововведениями, соединяющими эпоху предшественников и совре-

менность (в развитии таких сфер, как более широкая разработка контрапункта, расширенная гармония, индивидуальное развитие метроритмики и решение концепции цикла).

В сравнении с концепциями Дебюсси и Равеля, опирающихся на систему фактурной организации с весомой ролью аккордовой гармонии, Кехлин, Шмитт, Онеггер обогащают французскую традицию активной разработкой полифонической техники. В качестве причин интереса к полифонии в исследовательской литературе обращается внимание на следующие моменты: происхождение (уроженцы севера центральной части Франции (Иль-де-Франс) Кехлин, ее северо-восточной части (Лотарингия) Шмитт и швейцарец Онеггер) – здесь, ближе не поясняя свою мысль, автор, вероятно, имеет ввиду близость по духу этим композиторов немецкой традиции полифонической техники, имеющей в Германии глубокие корни; образование (Кехлин и Шмитт – ученики Форе, Онеггер – А. Жедальжа) (110, 135); а также историческая обусловленность усиления значения полифонии в XX в. (56, 432).

Композиторы индивидуально развивают полифонические принципы организации материала с опорой на приемы в голосоведении (мелодизация голосов) и формы (фугато) (финал 2 квартета, начало финала 3 квартета Кехлина); с предпочтением более свободных и спонтанных полифонических принципов организации материала и стремлением к раскрытию виртуозного начала инструментов, часто приближающихся к технике Штрауса (Шмитт); с законченностью полифонической техники от 1 квартета, подобной Кехлину и имеющей связь с поздним квартетным творчеством Бетховена, с терпкой звучностью, благодаря применению расширенной тональности (Онеггер) (110, 135-136).

Общая с техникой звуковысотной организации Дебюсси и Равеля, гармония Кехлина и Шмитта обогащена ресурсами полигармонии и атональности; сосуществование тональности и модальности, близкой

Форе, обострено хроматикой со ссылкой на раннего Берга в 1 квартете Онеггера (там же, 137).

К особенностям метроритма относится: освобождение гармонии и мелодии от ритма (Шмитт, Кехлин) в продолжении ритмических исканий “Трагедии Саломей” (“Tragédie de Salomé”), 1907 с непрерывными изменениями тематического материала, с наслаиванием элементов ритмического контрапункта (Шмитт); свободное дыхание мелодики в контексте постоянных ритмических изменений (Кехлин); господство выразительного ритмического остинато (Шмитт, Онеггер – Adagio 1, 2 квартета Онеггера, скерцо и финал квартета Шмитта).

К особенностям структурирования относится стремление к монументальности: создание одного из наиболее значительных и индивидуальных концепций цикла с инструментовкой, превосходящей рамки квартета, направленной в сторону оркестровой мощи (Шмитт); яркая демонстрация музыкальной мысли, не склонной подчиняться устоявшимся формам со стремлением в камерных произведениях к оригинальной структурной концепции, логике симфонического развития (сформировавшейся в 1 симфонии, см. 2 квартет Кехлина со скерцо и широко развитым финалом); открытие пути к симфониям с оригинальной реэкспозицией 2 и 1 тематических элементов и сильной дифференциацией сонатного цикла без скерцо, объясняющей важность ритма в других частях (в 1 квартете Онеггера); относительная лаконичность языка (1, 3 квартеты Кехлина, 2, 3 квартеты Онеггера) (там же, 135-137).

Интерес французских композиторов второй половины XIX – первой половины XX вв. к камерной музыке связан с изменениями в музыкальном мышлении, ведущими к постепенному разрыву с влиянием Р. Вагнера и стремлению к музыкальному стилю, более соответствующему французскому характеру (92, 1) – процесс, накапливаемый в нескольких поколениях, к проявлениям которого относятся организации музыкальных

обществ, творческих групп, концертов, в т.ч., концертов камерной музыки. После ПМВ композиторы молодого поколения проявили особый интерес именно к камерной музыке, в поисках новых средств выразительности – к новым тембрам, особенно к духовым инструментам и смешанным составам (там же, 6). Несмотря на преобладание небольшого количества квартетов в творчестве отдельных французских композиторов в межвоенный период (в этом смысле квартетное творчество Мийо уникально по масштабу) его наличие показывает, что жанру квартета уделяется большее внимание композиторов, чем в предыдущие периоды, свидетельствуя о продолжении традиции (там же). Подобные процессы свойственны для развития жанра в творчестве многих европейских композиторов первой половины XX в., внимание к квартету которых связано с высокими требованиями к жанру, оказавшими влияние на возникновение небольшого количества произведений высокого качества. Сам интерес к квартету более равномерный, чем в предыдущий период (200, 284).

Г Л А В А 2.

Состояние исследования творчества Д. Мийо.

2. 1. Анализ некоторых исследовательских работ творческой фигуры Д. Мийо.

2. 2. К понятию традиции и новаторства. Анализ некоторых исследовательских работ о проблеме традиции в творчестве Д. Мийо.

2. 3. Освящение квартетного творчества Д. Мийо в прессе и исследовательской литературе.

2. 3. 1. Резонанс в прессе на исполнение квартетов № 1-9, 1912-35 Д. Мийо.

2. 3. 2. Освящение квартетного творчества Д. Мийо в исследовательской литературе.

2. 1. Анализ некоторых исследовательских работ творческой фигуры Д. Мийо.

Творчество Мийо вызывало немалый интерес со стороны критиков и исследователей еще при жизни композитора. Отметим лишь некоторые имена авторов работ, появившихся в европейском музыкознании. Б. Шлецер, Кшенек, П. Ландорми, Р. Дюмениль, А. Голеа, Ж. Фавр, Руа, Штуккеншмидт, Палмер, Дрейк, В. Штепанек, Й. Выслоужил, Б. Шеффер, Г. Шнеерсон, Друскин, Филенко а также имена авторов двух монографических исследований – Коллар, 1947, 2 изд. 1982 и Кокорева, 1986.

Неоценимым вкладом является литературное наследие самого композитора: автобиографическая книга “Notes sans musique”, изданная в трех редакциях, последняя из которых, дополненная, вышла под названием “Ma vie heureuse”, 1973. Существенным добавлением к мемуарам стали изданные письма с Пуленком “Correspondance, 1915-1963”, 1967, с

Клоделем “Correspondance Paul Claudel – Darius Milhaud”, 1961, ответы на вопросы критика К. Ростана “Milhaud D. Entretiens avec Claude Rostand”, 1952 и ряд статей, собранных в книге “Études”, 1927, “Notes sur la musique”, 1982, изданные Дрейком.

Анализ работ показывает наличие в них более или менее обширной библиографии с обращением как к первоисточникам (литературному наследию композитора и его современников), так и к работам исследователей. Особое место принадлежит работе Дрейка, преимущественно основанной на изучении литературного наследия композитора (162). В работах бельгийского автора и французских авторов заметно избегание подробных ссылок на цитированную литературу (см., напр., 93; 94; 178; 180; также см. 146).

Важным вкладом является анализ процесса формирования оценки творчества Мийо в западно-европейских работах 1920-60х гг., осуществленный Кокоревой, который насчитывает более 30 наименований западно-европейской литературы (21, 4-12, 329). Наш анализ исследований с конца 1960х гг. дополняет этот список.

Отличительная черта исследований с конца 1960х гг., связанная с завершением процесса осознания творчества Мийо к тому времени (см. об этом подробнее 21, 3-11; 93, 232) – направленность на разностороннее изучение творчества композитора. Среди тем работ – проблемы стиля, традиции, эволюции творчества, особенности композиторского письма. Исследователи сходятся на том, что в обширном наследии композитора не все равноценно, но наилучшие произведения – неспорный вклад в развитие музыки. Работы 1980х гг. и более поздние обладают большей историко-аналитической направленностью, подчеркивают значение фигуры Мийо в музыке XX в.

Работы с конца 1960х гг. о Мийо были нами разделены на три сферы исследования: работы посвященные творческой фигуре композитора и его

музыкальному наследию, работы посвященные проблеме традиции в его творчестве и литература о его квартетном творчестве.

В исследовательской литературе относительно завершен процесс оценки фигуры Мийо в рамках французского и европейского музыкального искусства XX в. Для подтверждения приведем лишь некоторые высказывания исследователей.

Нет никого, кто несет подобную печать средиземноморского человека так ясно и убедительно, как он (194, 144).

В музыке Мийо есть ощущение баланса в классическом понимании равновесия, взвешенности. Она может быть экспрессивна, но не в духе нововенской школы. Композитор не создал системы, однако его язык настолько индивидуален, что по небольшому фрагменту можно безошибочно идентифицировать его музыку. Творчество Мийо субъективно и лирично в широком смысле слова. Это неиндивидуалистический лиризм, но лиризм, опирающийся на мудрость античности и христианской религии, питающийся старыми фактами и истинами (93, 232).

Столетие – важный этап в осознании творчества художника – у Мийо состоялся в 1992. С одной стороны, этот композитор – олицетворение грозовой эпохи первых десятилетий XX в. во французской культуре, периода крушения старых и зарождения новых идеалов, периода эстетической и стилистической революции, один из лидеров мощного движения обновления. И вся его музыка свидетельствует об основании новых тенденций. С другой стороны, он – один из посланцев, чье творчество открывает духовное начало многовековой французской культуры, исключительно концентрированно и разнообразно выразившее светящееся и оптимистическое видение мира. Поэтому символично название его автобиографии “Моя счастливая жизнь” (136).

У Мийо сильно чувство принадлежности к древней латинской культуре, французскому и итальянскому средневековью, ренессансу, богатому средиземноморскому фольклору. Содержание огромной части его наследия связано с провансальскими корнями: в операх на древние сюжеты, южного или средиземноморского характера, в балетах, оркестровой музыке с карнавальной тематикой, господстве мелодико-контрапунктного стиля, опирающегося на традицию профессиональной и популярной музыки Прованса. В течение всей творческой жизни этот художник ощущал себя носителем старой культуры и старался воплощать национальный идеал, сформулировав для себя очень рано представление об этом идеале. Т.о., на различных этапах созидательной эволюции Мийо скрестились и переплелись наиболее важные эстетические течения эпохи. Способ их взаимодействия, индивидуальные свойства музыки Мийо, подтверждают мировоззрение композитора, отличая его от некоторых современников, следовавших за тенденциями (у Стравинского, напр., неофольклоризм и неоклассицизм определили два разные периода, в то время, как у Хиндемита неоклассицизм и у Бартока неофольклоризм стали главной художественной программой) (там же).

“Мийо себя рассматривал наследником Куперена, Рамо, Берлиоза, Бизе, Шабрие, Дебюсси – в этом соединении композитором всего опыта французского искусства в кульминационных точках его развития для возобновления и обогащения его граней. Никакой другой композитор эпохи не представил с подобной полнотой и разнообразием традицию французской музыки и не обнаружил со столь же глубинной мыслью музыкальную французскую традицию, как Мийо” (там же).⁵

В музыковедческой литературе на чешском и словацком языках среди нескольких небольших работ Штепанка (1967), В. Зиллига,

младшего современника Мийо (в переводе с немецкого, 1971), Выслоужила (1981) и М. Навратила (1993) и др., отметим две – статьи Штепанка (198) и Выслоужила (207), затрагивающие вопросы стиля и черт техники композиции. Освещая отдельные жанры (оперу, балет, вокальную музыку (камерно-вокальную, кантаты, духовную музыку) и инструментальную (камерно-инструментальную, в частности, квартеты; концерты и др.)) (198), значение в стиле эстетики music-hall и неоклассицизма (207) и опираясь на фактический материал и высказывания, сформированные аналитические замечания по поводу аспектов исследования позволили авторам сделать вывод о том, что Мийо “один из самых влиятельных явлений музыки XX века” (198, 88), его музыка гораздо шире названных эстетических явлений, главным достоинством лучших образцов которой является спор между традицией и авангардом и ее можно отнести к течению, направленному на обновление в музыке XX в. идеалов классицизма, предклассицизма и антики, так как в масштабном и прошедшем несколькими этапами творчестве композитора затронуты различные по содержанию и музыкальному наполнению (фольклорные, античные, монументальные оперные фрески американского триптиха и др.) темы (207, 408).

Пятая и третья главы книги Шнеерсона (73), носящей, по словам автора, ознакомительный характер, посвящены обзору жизни и творчества Мийо, характеристике времени, оперируя большим фактическим материалом, высказываниями композитора и его современников, иллюстрирующих их отношение ко времени, событиям, творческие установки (в частности, о Шестерке как о не творческом объединении композиторов с едиными идейно-эстетическими взглядами (см. также примечание 26)). Оригинальность, неакадемичность стиля композитора, в зрелых произведениях стремление к эмоциональной выразительности и

“народности” (там же, 230), во “всесторонности творческого диапазона” Мийо, “исключительном разнообразии” тематики, жанров, литературных источников, философских и эстетических тенденций свидетельствуют о проявлении гуманистической направленности, любви к жизни, вере “в человека, проявляющиеся в лирике, и драме, и в озорной буффонаде и в массовых жанрах” (там же, 240).

В первом издании исследования Филенко, вышедшего в печати дважды (52; 53) интересен очерк, посвященный отдельным этапам развития музыкальной культуры Франции, детально воссоздающий атмосферу ее насыщенной художественной жизни, этапы формирования художественных направлений и исторический контекст. В историко-аналитической главе “Дариус Мийо”, освещающей вопросы стиля композитора, его основные элементы, музыкально-эстетические воззрения художника, связи его творчества с социально-историческими фактами а также эволюция некоторых основных жанров в рамках периодизации таких, как опера, балет, кантата, симфоническая сюита, жанры камерной музыки, автор подчеркивает, что “среди многих заслуг Мийо не только перед французской, но и перед мировой музыкальной культурой следует признать принятие им эстафеты от великого хранителя революционных традиций – Гектора Берлиоза” (52, 135; 53, 288) .

В книге Кокоревой (21), одном из наиболее подробных исследований, состоящем из четырех частей, введения и заключения, использующем обширные нотные и документальные источники и подачу изучаемого материала в широком историческом и социальном контексте (периодизация творчества Мийо (введение) опирается на факты биографии и творчества в первой части “Жизнь Дариуса Мийо”; эволюция таких ведущих жанров творчества Мийо, как опера и кантата, на примере

анализа наиболее значительных сочинений, подробно освещается в историко-аналитических второй и третьей частях; роль и место фольклора в музыке Мийо – в четвертой части; черты стиля композитора суммированы в заключении; техника его письма, с выявлением особенностей, сравнивается с техникой композиции ряда композиторов, в том числе, Стравинского, Бартока и др.), анализ наследия композитора подтверждает вывод о принадлежности Мийо к крупнейшим новаторам XX в. и о его творчестве как о явлении глубоко национальном.

2. 2. К понятию традиции и новаторства. Анализ некоторых исследовательских работ о проблеме традиции в творчестве Д. Мийо.

Квартеты бесспорно отражают взгляды Мийо на проблему традиции и новаторства. В этой связи обратимся к понятиям традиции и новаторства в музыке. В определении традиции прибегнем к сравнительной постановке вопроса Й. Бекон о различии традиции и наследства в музыке. Наследство есть совокупность всех ценностей, созданных в истории, а традиция – это определенный выбор ценностей поколением, направленный на сохранение континуальности музыкальной жизни, стабилизирующий, хотя и переменный фактор (иногда традиция, т.е. ценности, передаваемые от поколения к поколению могут быть забыты и возрождены позже). Важно, что традиция сама по себе не несет знак ценности, возможность определить степень ее прегрессии или регрессии позволяет ее оценка, анализ (83, 28).

Проблему новаторства в музыке различаем на новаторство в области средств выразительности и содержания. В области средств выразительности имеем в виду меру связи композитора с предшествующим опытом, накопленным в истории музыки и национальной музыкальной профессиональной и народной культурой, и обогащения накопленного комплекса средств выразительности индивидуальными, новыми, прогрессивными принципами, идеями, приемами. Я. Смолка констатирует, что большие художники никогда не принимают пассивно музыкальный язык предшественников, каждый обогащает накопленный комплекс средств выразительности, подчеркивая и домоделируя способ выражения мыслей и чувств, близких его времени, а с другой стороны, решает меру новаторства индивидуального письма в связи с вопросом доступности пониманию слушателей (186, 12-13). Под

понятием новаторства содержания понимаем глубину основной сути изложения произведения, усиленную выбором средств музыкальной речи.

В определении традиции и новаторства необходимо учитывать и пространственно-временной фактор. Так, отмечается, что в XX в. произошли перемены в трактовке понятий традиции и художника (как носителя проблемы традиции и новаторства) и их соотношении, представляющемся сложным, многоаспектным (11). Сюда относится наследование огромного богатства духовного опыта предшествующих эпох, активизация межкультурных взаимодействий, концентрация в традиции XX в. художественно-исторического времени и пространства, связанного с обобщением совокупного опыта предшествующих эпох, разных национальных школ и созданием условия для свободного выбора стилевых ориентиров и построения оригинальных авторских концепций. Взаимодействие художника и традиции характеризуется ситуацией, при которой особенно значимы талант, интеллект, мастерство художника, стало возможно утверждение авторитарности художника (создание оригинальных стилевых концепций породило уникальную ситуацию – выдвинуло на первый план стиль автора, авторскую позицию, отражающую разные концепции мира) (11, 4, 5, 6).

Исследований, специально посвященных проблеме традиции и новаторства в творчестве Мийо, совсем немного. Представленные в этой части диссертации работы Друскина, Келли, Мелик-Пашаевой посвящены разным аспектам проблемы традиции и новаторства – вопросу пространства и времени во французской музыке в сравнении с немецкой традицией (Мелик-Пашаева), вопросу традиции в творчестве французских композиторов (Друскин), вопросу французской традиции в эстетике и творчестве Мийо (Келли). Статьи Друскина и Мелик-Пашаевой затрагивают темы более общего характера, работа Мелик-Пашаевой прямо

не относится к творчеству Мийо. Исследователи не противоречат друг с другом в общих выводах, в анализе одинаковых аспектов исследования схожи. Рассматривая проблему традиции во французской музыке и творчестве Мийо в целом с разных углов зрения и во многом дополняя друг друга, они показывают объемность, многоаспектность этой проблемы. Общность взглядов авторов данных исследований с авторами работ, специально не посвященных названной проблеме, подтверждают ссылки, включенные в их анализ.

Соответственно аспектам творчества любого композитора возможно применение методов исследования, объединенных стремлением к обнаружению в анализируемом материале признаков, аналогичных другим явлениям культуры. В данных работах найдем параллели из области литературы, живописи и др.. Так, Келли сравнивает эстетические позиции Мийо, Стравинского и Т. С. Элиота. Подобный метод см. также в работе о Стравинском (17), о Шюльгофе (49). К параллели с П. Сезанном обращаются Мелик-Пашаева (33), Палмер (168), к параллели смысловой стороны трехчастности с семантическими источниками французского и немецкого Просвещения обращается Холопова (см. 66, а также примечания 65, 66) и т.д.. Такой подход является результатом поисков в области методологии музыкознания в контексте культуры.

Анализ работ показывает, что авторы опираются на обширный аппарат использованной литературы, содержат подробные ссылки на источники, демонстрируют критический подход к источникам и цитированной исследовательской литературе. В ходе анализа работ сосредоточим подробнее внимание на темы исследований и их проекции на тему исследования настоящей диссертации в следующих аспектах: некоторые особенности творческой фигуры и композиторского письма Мийо, указывающие на его принадлежность французской традиции, актуальность и понимание Мийо проблемы французской традиции в

эстетике и творчестве на основе его суждений, отношение Мийо к пространству и времени с одной точки зрения на проблему пространства и времени во французской музыке.

Друскин в статье “Из истории французской музыки” (16) рассматривает проблему национальной традиции в творчестве французских композиторов вообще и Шестерки, в частности, подчеркивая историческую важность для этой школы специфически национального претворения современности. Автор поднимает вопрос специфики французской культуры, ее континуальности с античностью и открытости по отношению к иным культурам (тоже см. 83, 61-62). Раскрывая особенности французской национальной традиции Друскин развивает мысль о том, что молодые музыканты, пережившие первую мировую войну, в стремлении возродить “истинно французский дух”, освободиться от романтизма, создать искусство сильное, мужественное и ясное, восстановить свойственное французскому классицизму равновесие между чувством и разумом, по существу искали новые пути продолжения национальной традиции (мы попробуем аппликовать на фигуру Мийо положения, пречисляемые исследователем по отношению к национальной школе вообще).

В многочисленных программных оркестровых сочинениях композитор развивает берлиозовский тип симфонизма, в котором проявляется типичная для французской школы склонность к “дискриптивному” началу, т.е. изобразительной конкретности (или картинно-живописный тип симфонизма, свойственный национальной французской традиции – музыка с преобладающей импрессивной тенденцией имеет аналоги с живописью, в которой нет реального времени протекания, но которая своими средствами воплощает универсальные категории времени и пространства, в том числе, создает многомерность

пространства, нескольких форм перспективы с помощью сочетания нескольких пространств, действий, событий (33, 476-477)). В обращении к античным образам и темам (см. также примечания 5, 22, 39) проявляется влияние классической традиции, свойственной французской культуре. Для Мийо “наследство средиземной, особенно греческой культуры является реальностью” (198, 64). Увлечение иноземными темами (латиноамериканским фольклором, джазом, сюда же Друскин относит мультикультурный провансальский фольклор, пропитанный “средиземноморским духом”, по выражению Мийо) связано со способностью ассимиляции во французской культуре иностранных элементов (см. также примечания 3, 5, 34, 37). В стремлении к выразительности музыкального высказывания, которое находим и в квартетах, проявляется внимание к искусству красноречия, стремление приобщить музыку к выразительности слова. Активное участие в общественной жизни (напр., его деятельность в Народной музыкальной федерации (*Federation musicale populaire*)), активная исполнительская (в качестве дирижера и пианиста) и критическая деятельность (напр., в “*Le jour*”, 1933–37 и ряде иных периодик (103)) – также явления типичные для французских музыкантов (факт возникновения Шестерки свидетельствует о напряженном тоне художественной жизни во Франции, спорадическом появлении и исчезновении школ, групп, течений в искусстве, особенно в конце XIX – первой половине XX вв.) (см. также 177, 205).

Можно сделать вывод о том, что Мийо – одна из наиболее сильных индивидуальностей Шестерки – продолжает национальную традицию в таких аспектах, как стремлении к выразительности музыкального высказывания, приверженность к картинно-живописному типу симфонизма, обращение к античным образам и темам, увлечение иноземными темами, активное участие в общественной жизни.

Следует особо выделить исследование Келли, основанное преимущественно на анализе опубликованных и неопубликованных статей и литературных работ Мийо, его автобиографии, личных бесед с М. Мийо, исследовательских работах иных авторов и подкрепленное многочисленными цитатами с подробными ссылками на источники (131).

Соединив многие высказывания Мийо, автор создала подробную картину проблемы французской традиции в эстетике и творчестве композитора. Суждения Мийо об отношении к традиции связаны, считает исследователь, с его самоидентификацией. Его критические работы, кстати, исключительные по своему объему среди членов Шестерки, можно рассматривать в контексте его развития. На основании изучения высказываний Мийо автор выделяет следующие аспекты проблемы национальной традиции в эстетике и творчестве, волновавшие композитора: его отношение к вопросу о роли национального наследия для художника, его оценка вклада французских композиторов-предшественников, мера влияния его собственного национального происхождения на творчество, роль иностранного влияния в процессе формирования его музыкального стиля.

Келли подчеркивает, что Мийо обладал сильным чувством данности национального наследия для художника, связывающее его с Элиотом и Стравинским, имеющих подобное понятие деперсонализации художника по отношению к традиции. Хотя очевидны и различия в позиции на традицию Элиота и Стравинского такие, как творческое усилие и обязанности по отношению к традиции, понимаемой в широком смысле слова, которая не унаследуется, но и не должна быть забыта и важна как вдохновение, сырье для строительства настоящего.⁶ В то время, как Мийо защищал ретроспективный взгляд, связанный с тем, что каждый новый элемент имеет происхождение в прошлом (там же, 47-48).

В оценке меняющегося канона им почитаемых композиторов, как справедливо демонстрирует Келли, Мийо интересовало определение французской традиции. Следует обратить внимание на выбор критериев, привлекающих Мийо в творчестве французских композиторов.

Так, Берлиоз, по мнению Мийо, принадлежит к традиции французского романтизма, не противоречащего ценностям классицизма, с такими чертами, как ясность, умеренность, забота о пропорциях, желание достичь краткого, точного и непринужденного, непосредственного высказывания. Вклад Бизе и Шабрие – в ясности и простоте, а Дебюсси, возможно, самой влиятельной для Мийо фигуре, – в совершенстве работы с формой, чувстве пропорций. Новое направление в развитии музыки Магнара, не включенного Мийо в канон почитаемых им композиторов, но оказавшего влияние на мышление Мийо, определяют его контрапунктическая техника, ритм, мелодическая линейность и гармония, являющаяся результатом мелодического развития. И т.д. Как и Дебюсси, Мийо дистанцировался от Франка и представителей *Schola cantorum* (хотя и восхищается д'Энди), как от движения, в котором, подчиняясь влиянию Вагнера почти подорвавшему основы французской музыки, создавались любой ценой пессимизм и серьезность. (Более подробнее об этом см. там же, 39-75; 132, 1-44).⁷

Решающее значение на творчество Мийо, показывает Келли, имело его смешанное происхождение. Это (благодаря его еврейским корням) еврейская тематика творчества в работах религиозного характера, это (благодаря франко-итальянскому происхождению) его личная культурная идентификация с французской, латинской, средиземноморской и латиноамериканской культурами, в определении различий латинской и германской культур и нахождение латинской природы в политональной технике и, т.о., ее исторической обусловленности для французской музыки (см. также 3 главу настоящей диссертации).

Важна роль иностранного влияния в процессе формирования музыкального стиля Мийо. Интерес к Шенбергу показателен в его высказываниях о чистоте французской музыки, Стравинский стимулировал его ритмическое и гармоническое мышление, бразильская музыка сформировала его мелодическое письмо и инструментальное мышление, джаз – инструментальную и ритмическую живость. Все это проявление поисков вдохновения вне французской традиции для привлечения в нее энергии.

В выводах о месте Мийо в рамках французской традиции, подчеркивает Келли, нельзя не учитывать совокупность всех факторов и может быть оценено степенью следования французским идеалам ясности, точности, простоты и прозрачности. Относясь к названным качествам, как к идеалам, композитор не всегда имел необходимость им следовать в его крупномасштабных произведениях. Камерные симфонии и квартеты показывают умение Мийо гибко приспосабливаться, мотивироваться, подобно Стравинскому, специфическими требованиями поставленных задач. Т.о., ответом на вопрос есть ли отличие между теорией и практикой Мийо является то, что в лучших проявлениях он придерживался французских идеалов, а большинство критических замечаний по отношению к его музыке касается перегрузки структур (131, 39-75, 252-262).

Процесс осознания себя в национальной традиции Мийо показателен. Нестьев (38) подчеркивает, что в период рубежа веков и первой половины XX в. в европейской музыке проблема национального по-прежнему оставалась актуальной, менялась лишь ее трактовка. Национальные черты воплощались в творчестве практически всех крупных композиторов не только в выборе сюжетов, текстов, опоре на фольклор, но прежде всего в связях с духовной атмосферой нации, ее общехудожественными и интеллектуальными традициями. Композиторы

разных стран за редким исключением оставались типичными выразителями своей национальной культуры. Существенно менялся характер национальных идеалов, сочетавшихся с идеями художественной эмансипации, творческого самоутверждения. Возвращение к национальной самобытности порой осуществлялось с помощью коренного стилистического обновления. Таким был национализм Дебюсси, выступавшего против влияния вагнерианства, художественные начинания С. Дягилева и Стравинского накануне ПМВ, связанные с пресыщением эстетическими нормами романтизма, импрессионизма и поиском в старорусском фольклоре ладового, динамического освежения музыки. Опыт французских импрессионистов, Дебюсси и Равеля, состоявшийся, в частности, и в важной инициативе коренного обновления ладо-гармонического и оркестрового стиля, и в возвращении к таким национальным традициям, как красочная звукопись, жанровость, меткость изображения, изящность, прозрачность форм, в своем протесте оказался особенно поучительным для музыкальных культур, стремившихся освободиться от немецкого и отечественного академизма. В свою очередь осваивание французскими музыкантами творческих открытий П. Мусоргского и Стравинского свидетельствует о поиске перспектив музыкального обновления (38, 32-35). (Подробнее о путях развития национальных школ и о проблеме национальной традиции в музыке 1910-30х гг. см. также 39, 23-37).

Проблема пространства и времени во французской музыке на примере сравнения с немецкой традицией позволяет расширить понимание глубинных различий между двумя музыкальными культурами (см. 33). Во французской музыке, по мнению автора, сформировалась т.н. форма-состояние в противовес форме-процессу немецкой традиции, являющейся основой картинно-живописной природы французского симфонизма.⁸ Ее

можно найти в самых различных музыкальных произведениях от миниатюр Куперена и Рамо, симфонического творчества Берлиоза и творчества Дебюсси до Мессиана.⁹ Автор видит аналогию в понимании данной проблемы пространства и времени картинно-живописного французского симфонизма с пониманием пространства в живописи, которое имеет такое качество, напр., как существование многомерного пространства – сочетание-контрапункт нескольких временных пространств, изображение на одной плоскости нескольких действий или событий (там же, 477). Также автор усматривает параллель в пространственно-временных аспектах музыкального произведения со свойством мышления определенной манеры живописи. В частности, Сезанн неоднократно формулировал т.н. нерасчлененный метод живописи, при котором какая-либо работа, в любой момент прерванная, не теряет своей эстетической ценности. Т.о., в живописи этого художника нет последовательного вырастания одной стилистической проблемы из другой (там же, 479). “От начала до конца, от первых до последних мазков это одновременно рисунок, форма, цвет” (8, 271).

В аспекте свойства мышления у Мийо можно наблюдать подобное отношение к пространственно-временному фактору в разных моментах своего творчества: отношение к собственному творческому росту со вполне сформировавшимся стилем, наблюдаемом, в том числе, и от первых квартетов (см. ниже); подобное отношение к музыкальному пространству, в частности, в квартетах с формой-состоянием, подобно логике, ярко развитой Берлиозом и Дебюсси (в действии однородного пространственно-временного блока и подвижных, изменчивых сочетаний подобных блоков, с их контрастом, игрой оттенков как средстве обеспечивающим замкнутость формы, ее единство; с формированием целого, основанного на чередовании контрастных образов; с подобным Берлиозу принципом выбора и трактовки образного мира, полного многообразия и

внутренней изменчивости, с контрастом сопоставлений, со столкновением тем, не приобретающих характера противоборства, а выявляющих различные состояния, оттенки и градации образов; с применением, подобно Дебюсси, принципа вариантности для воплощения внешнего мира в его изменчивости, создании пространственности в непрерывном обновлении). Осознанность такого отношения к пространственно-временному идеалу подтверждает его замечание по поводу фортепианных пьес сюиты “Спорт и развлечения” (“Sports et divertissements”), 1914 Э. Сати: “в их непрерывной изменчивости все одинаково важно” (36, 313).

Индивидуальность воплощения названных свойств заключается в тяготении Мийо к спрессованности, т.н., художественного времени (времени произведения – это явление художественной ткани), в котором раскрывается максимально детализированное пространство образов и содержание квартетов Мийо, как наиболее точное выражение природы собственного композиторского дарования и ярко отражающее характер движения реального времени (времени действительности).

Сравнение творческих методов Мийо и Сезанна позволяет лучше понять природу и задачи использования композитором политональности, отношение к традиции, заимствованному материалу. Индивидуальные поиски Мийо в области гармонических средств, приведшие к политональности и полиаккордике, трактовались им не как самоцель, но как способ создания определенной атмосферы. Сезанн интересовался устойчивыми закономерностями цветовых форм и сочетаний; решал проблему непосредственного внимания мира со стремлением к его конструированию, упорядочиванию, геометризации; деформируя форму, усиливал тон, придавая весомость, объем, глубину; развивал идею контрастного цвета и геометрической и обобщенной формы с объемом. Для обоих художников общими стали проблемы синтеза заимствования традиции с целью ее преобразования, задачи выражения внутреннего

субъективного состояния, идеальной гармонии искусства и внешнего мира объективной реальности, стремление к самовыражению и сохранение верности натуре. Вспомним, что Мийо была близка идея преобразования заимствованного материала, ярко прослеживаемая в неоклассицизме Стравинского, радикально развивавшего принцип свободного использования модели (“методы работы с моделью”) (см. ниже в диссертации). У Мийо стремление создать индивидуальный стиль связано также со стремлением к объективизации в обращении к гражданским темам, иудаизму, фольклору и его трактовке в общей концепции произведения (см. также 168, 307).

Опираясь, но не замыкаясь на традиции, Мийо в симфонии и камерной музыке принимал классическую архитектуру, рассматривая ее как фактор равновесия, внутри которого фантазия и неожиданность ведут свою игру. Новизна, призванная развить тему или создать желаемую атмосферу, не будучи предметом теоретических спекуляций и оставаясь на втором плане, дала повод означить Мийо как неоклассика. Однако композитор принадлежит к категории музыкантов, не вполне вписывающихся в классификацию. Его музыкальный язык менялся в зависимости от заимствования различных творческих методов (180, 136).

Интересно проследить как принцип сочетания подобных блоков распространяется на творчество композитора в целом. Аспект предпочтения композитором пространства по отношению ко времени, подчинение пространству истории уже при выборе тем произведений рассматривается в книге “Портрет(ы) Дариуса Мийо” (171). В данной работе подчеркивается, что обширное наследие Мийо может оставлять впечатление разрозненности, однако имеет внутренний стержень, позволивший рождению таких великолепных произведений, как цикл “Алисса” (“Alissa”) op. 9, 1913, кантата “Возвращение Блудного сына” (“Le retour de l'enfant prodigue”) op. 42, 1917 или цикл квартетов. Мифология,

лежащая в основе творчества композитора и созданная самим автором, состоит из следующих шести составных таких, как происхождение человека (“Человек и его желание” (“L'homme et son désir”) op. 48, 1918, “Сотворение мира” (“La création du monde”) op. 81, 1923, цикл “Четыре Элемента” (“Les quatre éléments”) op. 189, 1938), Прованс (природа – источник пасторального налета его музыки), Древняя Греция, Латинская Америка, еврейский идентичность (в выборе сюжетов и их индивидуальном претворении), Франция (произведения для детей, деятельность в Народном фронте перед ВМВ, государственные заказы (4 симфония “1848” к столетию революции op. 281, 1847, опера-оратория “Святой Людовик, король Франции” (“Saint Louis, roi de France”), op. 434, 1970) (171, 93-103).

2. 3. Освящение квартетного творчества Д. Мийо в прессе и исследовательской литературе.

2. 3. 1. Резонанс в прессе на исполнение квартетов № 1-9, 1912-35 Д. Мийо.

Первые публикации квартетов 1-9, 1912-35 Мийо вышли в разных издательствах: 1-3 А. Durand & Fils, Paris, 4-5 – Edition Maurice Senart, Paris, 6-7 – Universal Edition, Wien, New-York, 8-9 – Éditions sociales internationales, Paris с перерывом 1-5 гг. от года их создания (и спустя 40 л. был опубликован 3 квартет – см. список нотных источников).

Первое исполнение отдельных квартетов № 1-9, 1912-35 состоялось в рамках разных концертов (в основном, попарно) разных коллективами. Исполнение лишь трех из них – 2, 7, 9 квартеты – состоялось в год их создания. Остальные квартеты были, в основном, впервые сыграны на 1-2 г. позже. Исключение составляет премьера 3 квартета, запрет на публикацию и исполнение которого при жизни Мийо, как известно, отменил в 1950х гг. – в 1951 Французское радио к 60ти летию композитора организовало исполнение всех 18 квартетов и лишь тогда запрет был снят (21, 30). Первое самостоятельное исполнение 3 квартета состоялось в рамках концертов ORTF (национальный Офис Французского Радио- и Телевещания (Office de Radiodiffusion-Télévision Française)) в 1956 (информации о первом исполнении квартетов см. в 158, 400-405).

Остальные квартеты имели премьеру в следующем порядке. В рамках концертов Музыкального независимого общества (La Société Musicale Indépendante (SMI)) были исполнены 1 квартет 3.5.1913 с участием Мийо и 5 квартет 6.4.1922. В рамках концертов Ф. Делгранжа (Concert Delgrange) были исполнены 2 квартет 15.5.1915 с участием Мийо и 4 квартет 5.4.1919. В рамках концертов Брюссель (Bruxelles) были исполнены 6 квартет 2.1923 и 7 квартет 10.1.1925. В рамках концертов

Кулидж (Coolidge) были исполнены 8 квартет 13.5.1933 и 9 квартет 21.5.1935 (подробные информации см. там же, 400-405).

Живой отклик на эти выступления были опубликованы в различных журналах таких, как “Музыкальное обозрение” (“La Revue musicale”), “Музыкальный журнал” (“Zeitschrift für Musik”) и др. (см. также 92, 519-520).

Рецензии на квартеты, в основном, имеют положительный характер. Описывая произведения, отмечают такие особенности композиционного письма композитора, как звуковая палитра партитуры, знание особенностей инструментальных тембров, свобода ведения голосов, линейность полифонии, самобытность мелодического, гармонического языка, выходы в народножанровую сферу, обращение к традиции французской музыкальной школы XVIII в. и др. Напр., ощущается “вдохновение французской школой XVIII в. в структуре части Vif, а медленная часть напоминает мендельсоновскую песнь” (из аннотации о 4 квартете, 155, 167). “Произведение заканчивается оживленной третьей частью полифонического склада, интересной в наивысшей степени. Основой для нее служат три элемента, два последние из которых в репризе представлены в обратном порядке, в то время как первый элемент, более развитый, приносит в живой характер финала некоторую тоскующую грусть” (из аннотации о 8 квартете, 148, 130).

Сложное отношение к 5 квартету (см. ниже) находит подтверждение уже в рецензии на его исполнение.

“Плодотворное, чрезмерное, неровное Дариуса Мийо ныне все более озадачивает музыкантов. Вчера мы аплодировали великолепному 4 квартету, отлично исполненному квартетом Про Арте, сегодня он нам представляет 5 квартет, который... подобен природе существующего прецедента (квартета Шенберга – Т. С.).

Это схоластическая конструкция, чей холодный интеллектуализм озадачивает. Каждая партия сохраняет свою тональную независимость. Иногда обмен тональности происходит между инструментами, но эти перемещение звукового равновесия, имеют результат только на бумаге. Непрерывное диссонирование, которое следует из этого потока контрапункта, очень быстро становится невыносимым в своей монохромии; серый цвет остается с первых тактов до конца. Мельком там видим музыканта Дариуса Мийо, в начале *Andante* (по всей вероятности, имеется ввиду 3 часть *Lento*, которое, наряду с остальными темповыми обозначениями в квартетах Мийо, написано на французском языке – Т. С.), но этот силуэт быстро исчезает в тумане.

Дариус Мийо не имеет ничего схоластического. Он не сумел бы создавать подобно Шенбергу; он, прежде всего, мощная музыкальная натура. Когда он предается вдохновлению, он пишет беспорядочно превосходные и ужасные вещи, но это всегда музыка. Когда он берется в композиции за спешную работу, полирует и совершенствует задуманное, ему случается создать настоящий шедевр, как 2 симфоническая сюита. Но когда он отказывается от глубины своего музыкального инстинкта и находит удовольствие в чисто интеллектуальных сочетаниях, тогда мы видим как рождаются слабые организмы, что затрудняем верить таким детям сильного творца, как Протей, 4 квартет, Еврейские Поэмы, Хоэфоры или квинтет для духовых инструментов” (172, 160).

В заключении приведем аннотацию на исполнение 7 квартета на концерте “Музыкального обозрения”.

“Сильный талант Дариуса Мийо умеет создать синтетическую запись и выразить ясную мысль точным и сдержанным языком, которого требует струнный квартет. Большая свобода ведения голосов, редкое понимание инструментальных тембров, переговаривающихся в Седьмом квартете, свежесть, спонтанность выражения напоминают организованную

импровизационность. Мы хотели бы привлечь внимание к одной из особенностей автора “Создания мира”, того, кто заботится о “тембрах” более, чем о линии или формах. В третьей части этого последнего квартета, например, течение колыбельной привлекает своей звуковостью.

Аккорды, как посредники мысли, нормативны, но отдельные ноты (чуждые аккорду, хотите ли) добавляют им достаточную красочность, которая переносит их в неизведанный мир, наделяя их, так сказать, дополнительным “размером”. Геометрическая полифония 1 части, акцент на народность в радостном финале решены в том же тоне, который столь соответствует технике смычкового квартета. Добавим, что квартет Про Арте стал первым, который с убедительным красноречием защищает новое, ему посвященное, произведение” (119, 153).

2. 3. 2. Освящение квартетного творчества Д. Мийо в исследовательской литературе.

Квартетное творчество Мийо, по оценкам немногих работ, специально ему посвященных (среди авторов исследований Коллар, Мэйсон, Леопольд, Черри, Ланглуаз, Фурнье), или косвенно его затрагивающих (среди авторов, упоминающих квартеты Дюмениль, Голеа, Фавр, Штепанек, Шнеерсон, Филенко, Кокорева и др.), относится к той сфере, в оценке вклада в развитие жанра которой пока не сложилось однозначного мнения.

В оценке квартетного творчества композитора различаются два мнения: сторонники первого отмечают вклад квартетов в развитие жанра (52; 147; 146), сторонники второго не усматривают в них новшеств (153; 92). Приведем некоторые аргументы обеих позиций.

Леопольд обобщает доводы тех немногих исследователей, которые обратились к квартетному творчеству Мийо, включая Коллара и Мейсона: квартеты Мийо лишь расширяют жанровый репертуар, произведения игривы, остроумны, элегантны, но и не глубоки по содержанию, их музыка доступна для восприятия благодаря выбору техники письма с “отсутствием в ней сложности” (153, 341) и легкости для исполнения, отсутствию инструментальной виртуозности (93, 305-320 в 147, 727), в квартетах создается легкость в бесконечной череде хорошо сделанной музыки без необходимого музыкального вдохновения (153, 326-341; 147, 727). (Коллар однако также высоко оценивает квартеты Мийо наряду с квартетным творчеством Бартока (см. ниже)). Леопольд считает, что трудность оценки квартетного творчества Мийо, в частности, в немецком музыковедении возникает из-за применения к нему аналитических критериев, сформированных на оценке Бетховена, Брамса, Шенберга и мнения образованных немецких музыкантов о квартете, как о результате

немецкого духа, свидетельстве немецкой особенности и определению ценности французских произведений с точки зрения немецкой традиции с наличием сонатной формы и мотивно-тематической работы в литературе, функционирующей по иным правилам, как, напр., квартеты Магнара, Эммануэля, Самазеуля и др. (там же, 727-728).

Черри сравнивает композиторскую технику квартетов Мийо с исполнительскими требованиями в них к музыкантам. Различные по содержанию квартеты, отражают стадии композиторской карьеры. На уровне техники, формальной логики, комплектности, экономичности подачи материала, особой изобретательности последовательно демонстрируют ровность композиторского мастерства сквозь целое творчество композитора (92, 79). Однако, ценность нотной записи выдвигается перед ее звуковой реализацией (квартеты определяются как “Augenmusik”). Такое несоответствие, по мнению Черри, возникает из-за особенностей композиторской техники: перенасыщенность fasciniрующими идеями в записи не оставляет эмоционального отклика при звуковом воспроизведении как, напр., политональная техника 5 квартета, или чрезмерная мелодичность и равенство партий фактуры квартетов, препятствующая возможности исполнителям слышать друг друга и постигнуть логику произведения. Проводя параллель собственной критики Мийо с критикой Мийо лейтмотивной техники Вагнера, Черри делает предположение, что Мийо не намеревался аудитории “ставить указатели” для ориентации в отдельных “разобщенных и сложных” частях (там же, 497). Не высокие технические требования от исполнителей, не требующие большой подготовки и, способствующие тому, скромные размеры многих квартетов, их не глубокое эмоционально-субъективное содержание, с другой стороны, указывают на предназначение произведений для любительского исполнительства. Поэтому квартеты Мийо можно отнести к Gebrauchsmusik (там же, 496, 497, 498, 499).

В этой оценке являются решающим противопоставление особенностей композиторской техники (ее чрезмерная сложность на примере анализа отдельных черт – звуковысотной организации, фактуры, структуры) с уровнем технических требований к исполнителям. Мера концентрации развития, многоуровневости внутренних связей раскрывает разносторонний анализ, и, как справедливо замечает Черри, даже после пристального изучения партитур не слышны все описываемые детали (там же, 497).

Действительно, квартеты сложны для анализа. В многоуровневой детализации нет упрощенности. Благодаря этому, по нашему мнению, для адекватной интерпретации исполнитель не может обойтись без соответствующей подготовки. Тщательная разработка всех участков формы, предельная насыщенность композиции тематическим материалом, часто миниатюризмом масштабов требует от исполнителей сосредоточенности и знаний разных теоретических дисциплин для подачи содержания, богатого на тонкие эмоциональные нюансы. Не случайно отмечается, что жанр квартета композитор относил к числу тех, в которых высказывал сокровенное, осуществлял “чистый эксперимент”. Сложность трактовки произведений перенесена на содержательный уровень. В отношении внимательности Мийо к содержательности квартеты весьма типичны для его творчества.

Также, усложнение музыкального языка свойственно не только Мийо. Новое философско-эстетическое мышление XX в. обусловило развитие и определенных сторон музыкального языка, вело к открытию новых правил музыкальной композиции, в первую очередь, в гармонии, радикальному преобразованию синтаксического уровня сочинения (66, 402-403). В качестве примера приведем высказывание Нестьева по поводу тематической работы 3 квартета Бартока. “Вся музыка Третьего квартета выращена из одного-двух мотивов-зерен, подвигаемых непрекращающейся

“тематической работе”. Следы этих мастерски осуществленных превращений поддаются лишь скурпулезному зрительскому анализу; однако их с трудом можно уловить в процессе слушанья” (41, 25).

Кроме того, впечатление легкости, поверхностности содержания в квартетах обманчиво. Естественность мелодического течения, понятность особенностей формирования линейной фактуры сочетаются с преобладающими концентрацией развития и стремительностью развития отдельных частей и целого. Содержание квартетов отражает творческие искания композитора, его субъективное отношение к окружающему миру, традиции, понимание новаторства. Радостные, свежающие мозаикой красок жизни квартеты 1, 2, 4, 6 (4 квартет свидетельствует о впечатлениях от обильной и эмоциональной жизни в Бразилии, “судовой журнал” техники письма (146, 179)); пропитанный горечью утраты близкого друга 3 квартет; соединяющие образы насилия и горького отчаяния написанные в разгар политического кризиса, подъема нацизма и антисемитизма 8 и 9 квартеты, в которых резкое изменение в отношении характера и объема произведения также связано с началом совместной работы с квартетом *Pro Arte*¹⁰ (там же, 181); своеобразный гимн средиземноморской и латинской культуре 13 квартета (там же, 183; 94, 319); лиричные 16-18 квартеты – в содержании этих произведений нет шаблона, поверхностного скольжения по эмоциям, но глубокие интимные настроения, свидетельствующие о мировоззрении композитора, индивидуальном почерке, принадлежности к творческой школе.

На примере анализа композиционных принципов мелодико-ритмической работы 2 части 7 квартета, демонстрирующей музыку, оставляющую впечатление простоты и легкости, но в действительности, напланированной до малейших деталей, Леопольд делает вывод о том, что в квартетах Мийо нельзя установить какой-либо основной принцип. Особенность наследия композитора заключается в многообразии

возможностей, открытости разным принципам, свободе обращения с материалом, характеризующей важное качество творческого метода Мийо, приспособляемости, игре с возможностями, возникшей из любопытства, касающегося всех музыкальных направлений, толерантности, способствующей возникновению близкого знакомства с Шенбергом, позволившего воплотить самые разные жизненные события и музыкальные впечатления в самом чистом из жанров камерной музыки. Восемнадцать квартетов не продолжают традиции Бетховена, но сохраняют в множественности музыки ее сущность (147, 734).

В творческом процессе создания произведений подчеркивается сила концентрации Мийо, обдумывавшего некоторые произведения иногда долго, выстраивая их полностью в голове, перед их записью, сделанной чаще всего без вычеркиваний (М. Мийо в 111, 1209). “Он редко делал эскизы или примечания” (103, 677). Это важно иметь в виду в случае тщательно проработанных квартетов Мийо, характеризованных целой гаммой эмоций, связанных с жизнеутверждающей позицией, исследованием игровых возможностей изобретательности записи, как пружин выразительности.

Различны стилевые параллели Мийо и иных композиторов, приводимые исследователями, при вынесении квартетного творчества композитора на уровень исторического контекста. Обратимся к высказываниям исследователей.

В оригинальных по стилю и языку медленных и некоторых первых частях квартетов Мийо не достигается уровень ни таких шедевров того периода, как квартеты Бартока, Шенберга и Берга, ни менее новаторских квартетов Землинского, Ф. Бриджа или Э. Блоха. Но учитывая щедрость высказывания и оптимистический тонус сочинений, отражающих в цикле квартетов многогранность жизни, технику, не отказывающуюся никогда от наивысших требований записи, эти квартеты можно считать среди важных

достижений того периода таких, как квартеты Хиндемита и Мартину (111, 1209, 1210).

Дебюсси, Равель и Форэ поддержали действительные традиции струнного квартета, в простой форме показывая богатую музыку без акробатики и сонорных игр, нравящихся Веберну и иногда Бартоку. И в произведениях Мийо для струнных инструментов не происходит превращение v-по или v-с в “генератор разнообразных необычных звуков”. Ничего кроме нормальной игры. В целом, в современной камерной музыке все-таки квартеты Бартока и Мийо приносят наибольшие достижения – Барток в смысле Бетховена, Мийо в смысле Моцарта (94, 304, 327).

Серия восемнадцати квартетов демонстрирует свойственную стилю композитора всеобъемность в сочетании с непринужденностью и изобретательством (там же, 238), в области звуковысотной техники, форм, создания целой палитры настроений (пылкое, трогательно-нежное, пасторальное, грустное, торжественное, мужественное и т.д.), типов организации материала (некоторые – полифонизированные (5 квартет), иные – со стремлением к упрощению фактурной организации, к 2х голосию фактурного разделения на мелодию и сопровождение (7 квартет)) с особым вниманием к медленным частям – “никто в современное время, за исключением Бартока, не писал струнные квартеты столь хорошо напланированные” (там же, 238, 239).

Объединяющей чертой творчества Мийо, которое отличает пестроту, калейдоскопичность списка произведений (композитор пишет по заказу, которые принимает охотно, точно и гибко приспособиваясь к условиям, в любые сроки, в самых разнообразных жанрах и формах, для любых составов) является игра,¹¹ проявляющаяся, напр., в заявлении о создании 18 квартетов и идее создания октета на основе двух квартетов (146, 177).

В общем, несмотря на в неровность цикла, свидетельствующего о суверенной непринужденности техники, цикл 18 квартетов Мийо – одна из вершин этого жанра. Этот цикл отличается однородным качеством отдельных произведений в противопоставление циклу 17 квартетов Вилла-Лобоса, эквивалентного по размаху, но намного более нерегулярного уровня по сравнению с Мийо, Шубертом или Дворжаком, произведения которых являлись первыми произведениями в период обучения композитора, и сравнительный с узко специализированными и несколько трудными для публики и исполнителей 16 квартетами Хабы. Квартеты Мийо, несмотря на то, что не могут быть рассмотрены как достижения наивысшего уровня выразительной силы, подобной наилучшим завоеваниям Мартину (5 квартет) или Хиндемита (3 и 4 квартеты), невзирая на виртуозность записи и качество исполнения, однако составляют действительно большой цикл квартетов первой половины XX в. более значительный, чем значимые квартеты Э. Тоха, Э. Велеса или Н. Мяковского. В отличие от многих французских квартетов, написанных пианистами, квартеты Мийо разделяют качества квартетов Онеггера по идиоматике записи, делающей их бесспорно наиболее законченными произведениями французской школы той эпохи (111, 1202, 1253).

Цикл квартетов, отражающий стиль Мийо, воспроизводит различные составляющие стиля композитора в единстве, отражая все этапы его эволюции, демонстрирует исследование художника различных типов технических решений диатонического удерживания тональной системы от ее распада, отражает художественные, личные и общественные влияния, окружающие композитора, его средиземноморские и еврейские корни. Это придает смычковым квартетам Мийо неподражаемую смесь радости и беспокойства, местного колорита и ощущение трагизма и обнаженности, некоторую сдержанность тонов и мистику. Квартеты привлекательны, раскрывая суть и внутренний мир автора – медленные части, написанные

очень часто с сурдиной, отличительны и значимы главным образом качеством теплоты интимности. Квартеты больше чем иные циклы композитора экспериментальны, составляют его личный дневник, отражающий его впечатления от действительности и эмоциональные связи (там же, 1202, 1203).

Как совокупность, этот цикл — один ^{из} наиважнейших первой половины века, на страницах которого около шести часов изумительного мастерства комбинаторной записи, политематизма, искусства структурной симметрии, идиоматики записи для струнных с индивидуальной концепцией квартета, осознанным выбором независимых и индивидуализированных линий четырех голосов. С вовлечением диатоники, политональности, хроматизма, будучи модальным, тональным, на границе атональности, Мийо создал крайне оригинальный мир с многократным использованием выразительных возможностей звуковысотной организации согласно собственному заявлению о понимании возможностей политональности в статье 1923. Привлекательные простотой и напевностью своего мелодического материала, лирического в медленных частях и пропитанного народным характером в быстрых частях, но всегда с ясной ритмической энергией, квартеты иногда трудны в политональной реализации, озадачивают сложностью расшифровки их формальных контуров, однако обладают стройностью в планировке материала и его структурного монтажа в комплексы а также воспроизводят главные области интересов, структурирующие мысль и духовность Мийо, вкус к одновременному звучанию, отсылающие к религиозным корням литургической записи (антифонности, хоралам, ламентации без пафоса), любви к солнечной природе в музыке живых красок с открытием разнообразия мира и радости (там же, 1253, 1254, 1255)

ГЛАВА 3.

Стилевые особенности квартетов № 1-9, 1912-35 Д. Мийо.

3. 1. Периодизация квартетного творчества Д. Мийо. Квартетное творчество Д. Мийо до ВМВ в рамках камерно-инструментального творчества композитора.

3. 2. Влияние факторов формирования творческой личности Д. Мийо на его квартетное творчество.

3. 3. Стилевые особенности квартетов № 1-9, 1912-35 Д. Мийо

3. 1. Периодизация квартетного творчества Д. Мийо. Квартетное творчество Д. Мийо до ВМВ в рамках камерно-инструментального творчества композитора.

Мийо – один из самых плодовитых и разносторонних композиторов Франции XX в. ¹² Его творческие искания отразили “изменчивый дух времени в эволюции его пристрастий” (52, 121). Потенциально Мийо был одним из лучших композиторов своего поколения, действительно новаторские произведения которого были созданы до ВМВ (168, 306). “В конце 1920х гг. Мийо был не только первым среди композиторов Шестерки вслед за Равелем, но и, без сомнения, ведущей композиторской личностью Франции между мировыми войнами” (177, 205). Универсализм интересов и композиторских ресурсов Мийо огромен, однако для его стиля характерна цельность – от ранних работ через неизбежные влияния его индивидуальность не изменилась, язык сохранился как специфический и индивидуальный инструмент для выражения содержания музыки (93, 233-234). Константами стиля считаются следующие малоизменяющиеся черты: политонализм и широкое использование фольклора национального, в

частности, провансальского и иноземного (198, 53-59; 84, 97; 73, 240; 21, 271; 52, 121 и др.).¹³

Восемнадцать квартетов были созданы в разные периоды творчества композитора (годы создания см. в приложении). В целом, регулярностью отмечено появление отдельных квартетов 1-7, 1912-25 (13 л.) и квартетов 11-18, 1942-51 (9 л.), создание которых отделено временным интервалом 2-3 гг., 8-9 квартетов, 1932-35 – 3 гг.. Эти произведения стоят несколько особняком от остальных квартетов (создание 8 квартета состоялось спустя 7 л. после 7 квартета, 10 квартета – спустя 5 л. после 9 квартета), что связано со сменами творческих задач и обстоятельств в жизни композитора (см. ниже).

Квартеты занимают весьма важное место среди камерных сочинений Мийо, затрагивают все этапы творчества композитора, отражая пути развития его творческих исканий. Стремительность идейно-творческого формирования Мийо уже в ранние годы определила его отношение к преодолению традиционных тем и форм мышления. Этапы становления и эволюция квартетного стиля композитора, как и стиля в целом, с характерной для него цельностью, более наглядно прослеживаются на периодизации.¹⁴ Для сравнения, в общей периодизации творчество Мийо до ВМВ отмечено сосредоточением наибольших художественных достижений и концентрации значимых произведений, насыщенных новаторскими находками (207, 413; 52, 135; 21, 12-13; 168, 306; 177, 205; 92; 146 и др.). Эта же особенность творчества Мийо подмечена и в нижеприведенных периодизациях (в целом трех) его квартетного творчества.

В качестве принципа объединения квартетов в группы, при подробной систематизации, Черри выделил их стилевые особенности (наличие влияния или экспериментальности), посвящения:

1-3 квартеты отмечены влиянием старших современников (Дебюсси – в 1, Дебюсси и Равеля – во 2, Шенберга – в 3 квартетах),

4-6 квартеты (эпохи Шестерки) объединены экспериментальностью в области политональности,

7 квартет – своеобразная “передышка” от экспериментов,

8-10 квартеты объединены посвящением (Е. Спраг-Кулидж), группа менее экспериментальных квартетов,

11-13 квартеты – группа менее экспериментальных квартетов (произведения регрессивны в отношении гармонических экспериментов),

14-15 квартеты объединены композиционным замыслом,

16-18 квартеты объединены посвящением (членам семьи – жене, сыну, родителям) (92, 16-17).

Группирование квартетов Мийо в намеченной периодизации Ланглуа связано с этапами эволюции квартетного стиля композитора:

1-5 квартеты относятся к 1 периоду обучения,

6-9 квартеты относятся ко 2 периоду творческой зрелости,

10-18 квартеты относятся к 3 периоду (146).

Периодизацию квартетного творчества Мийо Фурнье также связывает с эволюцией квартетного стиля:

1-5 квартеты отмечены естественной тенденцией к радикализации,

6-11 квартеты – укреплением и урегулированием стиля,

14-15 квартеты – расцветом комплексного звучания и

16 квартет – упрощением (111, 1210).

Несмотря на некоторое отличие в группировках произведений (Коллар, не предлагая периодизацию квартетов, однако отмечает плодотворность изучения квартетов в рамках наблюдения над развитием

композиционного языка Мийо (94, 304, см. также 301-326)), предлагаемые периодизации различают в целом 3 основных периода: период становления стиля, отмеченный также экспериментальностью от 1-5 (6) квартеты; период творческой зрелости, затрагивающий 6 (7)-9 (11) квартеты; и период урегулирования стиля, относящийся к 10 (12)-18 квартетам. В этой связи интересно сравнение особенностей эволюции квартетного стиля Мийо с основной периодизацией его творчества, на примере периодизации, предложенной Кокоревой.

Так, создание 1-4 квартетов относится к 1 этапу, 1910-19, характерному формированием основных элементов стиля Мийо и достижением первых художественных вершин.

Среди произведений: 1 квартет оп. 5, 1912; оперы: "Протей" ("Protée") – 3 ред. оп. 17, 1913-19, "Орестея", оперно-ораториальная трилогия на текст Эсхила в переводе П. Клоделя, – 1 ч. – "Агамемнон" ("Agamemnon") оп. 14, 1914, 2 ч. – "Хозфоры" ("Les choëphores") оп. 24, 1915; 2 квартет оп. 16, 1915; вокальная музыка на стихи Клоделя оп. 7, 1913, оп. 26, 1915-17, Латилия оп. 20, 1914, Р. Тагора оп. 30, 1915, оп. 36, 1915, и др.; 1 симфоническая сюита оп. 12, 1914; сюита для 2 v-но и p-f оп. 15, 1914 (за которую композитор получил в консерватории премию); 3 квартет оп. 32, 1916; кантата "Возвращение блудного сына" на текст А. Жида, 1917; балет по сценарию Клоделя "Человек и его желания", 1918; 1 симфония "Весна" ("Le printemps") оп. 43, 1917 и 2 симфония "Пастораль" ("Pastorale") оп. 49, 1918 из цикла 6 маленьких симфоний; 4 квартет оп. 46, 1918.

Создание квартетов 5-7 совпадает со 2 периодом, 1919-30, бурной эпохой "Шести", связанной с интенсивными поисками и экспериментами в области музыкального театра, созданием важнейших музыкально-сценических произведений.

Среди сочинений: сюита "Каталог сельскохозяйственных машин" ("Machines agricoles") для голоса и 7 инструментов оп. 56, 1919; балет "Бык на крыше" ("Le boeuf sur le toit") сценарий Ж. Кокто оп. 58, 1919; сюита "Каталог цветов" ("Catalogue de fleurs") для голоса и p-f или 7 инструментов оп. 60, 1920; 5 квартет оп. 64, 1920; балет "Сотворение мира" сценарий Сандрапа, 1923; камерные балеты: "Салат" ("Salade") оп. 83, 1924, "Голубой экспресс" ("Le train bleu") оп. 84, 1924; камерные оперы: "Страдания Орфея" ("Les malheurs d'Orphée") оп. 85, 1924, "Бедный матрос" ("Le pauvre matelot") оп. 92, 1926; оперы-минутки: "Похищение Европы" ("L'enlèvement d'Europe") оп. 94, 1927, "Покинутая Ариадна" ("L'abandon d'Ariane") оп. 18, 1927, "Избавление Тезея" ("La délivrance de Thésée") оп. 99, 1927; опера-buffa "Эсфирь из Карнантра" ("Esther de Carpentras") оп. 89, 1925; оперы-оратории: значительная – "Христофор Колумб" оп. 102, 1928, "Максимилиан" оп. 110, 1930; закончена "Орестея" (3 ч. – "Эвмениды" ("Euménides") оп. 41, 1922); 6 и 7 квартеты оп. 77, 1922, оп. 87, 1925; 1 концерт для v-но с оркестром оп. 93, 1927, концерт для ударных с оркестром оп. 109, 1930.

Создание 8-9 квартетов совпадает с 3 периодом, 1930-40, отмеченным поворотом от опер и балетов к инструментальным жанрам, в

которых наиболее проявились неофольклорические и неоклассические тенденции. Помимо этого период отличается также повышенным интересом к национальному фольклору. На основе кино- и театральной музыки в это время возникают также инструментальные сюиты для оркестра и разнообразных ансамблей. Большое место занимает кантата.

Среди опусов: 8 квартет ор. 121, 1932, 9 квартет ор. 140, 1935; квинтет “Прогулка короля Рене” (“La cheminée du roi René”) для духовых инструментов ор. 205, 1939; “Сюита по Коррету” (“Suite d'après Corrette”) ор. 161в, 1937; “Скарамуш” (“Scaramouche”) для 2 p-f, ор. 165 в, 1937; вершина инструментального творчества этого периода – “Провансальская сюита” 1936; музыка для детей и любителей, кино и театральных представлений; в рамках работы для Народной музыкальной федерации композитор обрабатывает народные песни, создает песни, хоры, кантаты, одной из значительных в этом жанре является “Смерть тирана” (“La mort du tyran”) ор. 116, 1932.

Квартеты 10 (первый, созданный в Америке) -13 написаны в 4 период, 1940-47, годы американской эмиграции. В этот период выдвигается на первый план жанр симфонии и концерта – композитор работает во многих жанрах, в том числе, оперном, балетном, вокальных и инструментальных, однако особое место занимает симфония.

В том числе: 2 симфония ор. 247, 1944,¹⁵ 3 симфония “Te Deum”, с хором ор. 271, 1946, 4 симфония, 1947; “Французская сюита” 1944 (созданная по заказу издателя для школьных оркестров; позже была сделана редакция для струнного оркестра и сюита вошла в число лучших инструментальных произведений Мийо); иные произведения на фольклорном материале: “Карнавал в Нью-Орлеане” на народные французские темы, бытовавшие в штате Луизиана для 2 p-f, 1947, “Бал на Мартинике” на креольские темы для 2 p-f с оркестром 1944, “La libertadora” для 2 p-f или 1 p-f ор. 236 а, b, 1943; три балета: лучший – “Весенние игры” (“Jeux de printemps”) ор. 243, 1944; многочисленные камерно-инструментальные и концертные сочинения: четыре квартета (№ 10-13, ор. 218, 1940, ор. 232, 1942, ор. 252, 1945, ор. 268, 1946); 2 p-f и 3 p-f концерты ор. 225, 1941, ор. 270, 1946, 2 концерт для v-по ор. 263, 1946, 2 концерт для v-с ор. 255, 1945, концерт для cl. ор. 230, 1941; несколько сонат для различных инструментов; инструментальные пьесы: в том числе “4 портрета” (“4 visages”) для v-la и p-f, сюита “Мысли” (“Songes”) для 2 p-f, ор. 237, 1943; вокальные произведения: песни, поэмы, религиозные (псалмы, молитвы) – “Песни бедности” (“Chants de misère”) ор. 265, 1946 на текст К. Пальера, “6 сонетов, написанных тайно” (“6 sonnets composés au secret”) на стихи Ж. Кассу для хора a'capella ор. 266, 1946.

Квартеты 14-18 созданы в 5 период, 1947-74, годы жизни, проведенные композитором между Францией и США, и связанные с активной преподавательской деятельностью. Творчество этого периода разнообразно, включает произведения всех жанров, к которым композитор обращался в предыдущие периоды: четыре оперы – монументальные и

камерные, пять балетов, восемь симфоний (5-12), пять квартетов, инструментальные сюиты, концерты, кантаты, музыка для театра и кино.

Среди них: опера-оратория "Давид" ("David") op. 320, 1952, "Св. Людовик – король Франции" ("Saint Louis, roi de France"), 1970, завершающая важнейшую в творчестве Мийо линию монументальной оперы; камерные оперы – одноактная "Фиеста" ("Fiesta") op. 370, 1958, "Преступная мать" ("La mère coupable") op. 412, 1965; балеты – "Роза ветров" ("La rose des vents") op. 367, 1957, "Сбор лимонов", 1949-50; кантаты – "Огненный замок" ("Le château du feu") op. 338, 1954; хоральная симфония "Мир на земле" ("Pacem in terris") op. 404, 1963; 14-15 квартет op. 291, 1949, 16 квартет op. 303, 1950, 17 квартет op. 307, 1950, 18 квартет op. 308, 1951; струнный септет op. 408, 1964; "Suite de Quatrain" на стихи Ф. Жамма op. 398, 1962; Музыка для Праги, 1965, Музыка для Нью-Орлеана (Music for New Orleans) op. 422, 1966, Музыка для Граца (Music for Graz) op. 429, 1968-69, Музыка для Ars nova (Music for Ars Nova) op. 432, 1969.

Сравнение квартетного творчества Мийо с основной периодизацией его творчества показывает совпадение основных стилевых особенностей 1, 2, 4, 5 периодов в области квартета и творчества в целом. Также сравнение показывает опережение некоторых стилевых тенденций в жанре квартета по сравнению с границами, обозначающими 3 период творчества художника. Созданные в 3 период (1930-40), отличающийся повышенным интересом композитора к инструментальным жанрам и, в частности, к неофольклорной тенденции, 8-9 квартеты отмечены гражданской направленностью, связанной с атмосферой предвоенных лет. Созданные в 1915-25, время, отмеченное формированием основных элементов стиля, интенсивными поисками и экспериментами, 2, 4, 6, 7 квартеты, отражающие интерес к неофольклорной тенденции (см. ниже), находятся в ряду произведений, подготовивших создание лучших опусов 3 периода, т.е. демонстрируют экспериментальный характер квартетного творчества Мийо а также постоянство его интереса к неофольклоризму в творчестве.

Анализ квартетов 1-9, 1912-35 Мийо подтверждает их зачлененность в контекст камерного творчества композитора тех лет. В обеих сферах композиции в это время нашли отражение важнейшие творческие искания художника.

С одной стороны, отмечается, что камерно-инструментальные сочинения Мийо, отличающиеся деликатностью, ясной оформленностью, частой опорой на программность, выверенную инструментальную прозрачность, предлагают интерпретатору радость от игры и виртуозность, а слушателю – доступную, избавленную от затееватостей и эзотеризма музыку. В этой связи примечательно замечание о том, что принятие композиций этого толерантного и открытого миру всестороннего музыканта, “чья вселенная вдохновения распространяется от пляжей Копокобаны до ландшафтов Камарга”, в современной концертной жизни ограничено зачастую на воспроизведение лишь нескольких опусов с латиноамериканской окраской. В этом смысле позднее инструментальное и вокальное творчество композитора еще ждет своего открытия (177, 219).

С другой стороны, отмечается, что уже в первых камерно-инструментальных ансамблях раннего периода, таких, как две сонаты для v-но и p-f 1911, 1917, соната для 2 v-но и p-f 1914, миниатюры для p-f, сюита “Весна” (“Printemps”) op. 25, 1915–19 для p-f (и в камерно-вокальной музыке, написанной до отъезда Мийо в Бразилию (1910-16), как, напр., романсы на стихи Жамма, Латиля, Жида, позже на стихи Тагора в переводах Жида и Кокто) и др., в том числе и три квартета 1912, 1914-15, 1916, уже проявились ведущие черты стиля композитора. Среди них тяготение к главенству мелодического начала, линейное расслоение вертикали, терпкие бифункциональные или битональные напластования, краткость, четкость в структуре формы, тяготение к остинато в ритме и фактуре. Влияние Дебюсси заметно в фонизме гармоний, текучести фактуры ранних квартетов, напр., во 2 квартете (46, 355; 52, 123-124), импрессионистическое звучание 3 квартета создает также приглушенное звучание “скользящей” синкопированной фактуры (46, 355), заметна роль развернутых остинато в 1 квартете по сравнению с более поздним квартетами, (в камерно-вокальных сочинениях влияние Дебюсси заметно в

приемах мелодизации поэтической речи, как в “Пеллеасу” (“Pelléas et Melisande”) (52, 123)).

В годы после возвращения из Бразилии во Францию и до ВМВ в камерно-инструментальной музыке Мийо нашли преломление сразу несколько направлений творческих задач (52, 126; 46, 352-355).

В рамках протиромантического протеста увлечение эстетикой *music-hall*, джазом и т.д. проникли и в камерно-инструментальную музыку. См., напр., шимми “Caramel mou” для p-f op. 68, 1920, “Trois Rag-Caprices” op. 78, 1922, 4 квартет и др.

Широкую разработку в камерно-инструментальной музыке Мийо получила неоклассическая линия. Сюда относится “Альбом шести”, 1919, квинтет “Прогулка короля Рене”, 1939. Упомянем и созданные несколько позже *Sonatine à 3* для струнного трио op. 221b, 1940, сонату для v-la и p-f 1, op. 240, 1944 на темы французских песен XVIII в., которая припоминает сюиты Куперена, Рамо (там же, 353). См. также 6 квартет.

Примечательны эксперименты с жанрами. Цикл 6 маленьких симфоний (*Symphonie de chambre*), 1917-23, является одним из ранних примеров в музыке XX в. возрождения жанра концертирующих симфоний (*symphonies concertantes*). Первые из них появились даже раньше произведений Стравинского и Хиндемита (там же).¹⁶ См. 2х частное решение с включением вокальной партии цикла 3 квартета.

Эксперименты с инструментальными составам отличает индивидуальность трактовки использованных средств выразительности. Так, вокальная партия 2 части 3 квартета op. 32, 1916 на текст поэмы Латиля имеющей романтическую направленность, демонстрирует близость раннего Мийо проздеромантическим течениям, соприкасающимся здесь с религиозной символикой (там же, 355). Партии вокального квартета, включенного в состав партитуры 6 маленькой симфонии op. 79, 1923 трактованы инструментально (там же, 353).

Фольклорная линия в камерно-инструментальной музыке демонстрирует ее особое место в творчестве композитора, разнообразие творческих импульсов и творческой реализации. “Прелестная... пасторальная Соната для р-f ор. 33, 1916 Мийо украшена марсельскими популярными песнями,... а в “Скарамуше” за диалогом обоих фортепиано слышится эхо двух сельских гобоев” (126, 43, 44). Картинность пьес цикла “Воспоминания о Бразилии” (“Saudades do Brazil”) для р-f ор. 67, 1920-21, состоящей из двух тетрадей (по 6 и 5 пьесах) вдохновлена живописностью бразильского фольклора, содержит без доли снисходительности поэтическое настроение в духе И. Альбениса или “Иберии” Дебюсси, а политональные соединения мелодики и сопровождающих голосов создают ощущение легкого дистанцирования, ностальгии (168, 307). Эта линия продолжена и в послевоенное время. И, конечно, ряд дивертисментных карнавально-праздничных произведений вдохновленных музыкой Прованса, свидетельствует о великолепных качествах Мийо жанриста, о его тонком чувстве национального колорита. Здесь Мийо выступает как продолжатель национальной традиции, восходящей к клавесинистам и возрожденной в “картинных” прелюдиях Дебюсси и “более близких стилю Мийо” красочных испано-баскских мелодиях Равеля (46, 354). См. упомянутые 2, 6, 7 квартеты, и, особенно, 4 квартет, единственный среди 1-9 квартетов, но типичный пример отклика композитора на впечатления от его путешествий, обращения к латиноамериканской музыкальной культуре, в данном случае, подающего свидетельство о неутихающей, чувственной жизни Бразилии (146, 179).

Т.о., линии развития камерно-инструментального творчества, совпадающие с особенностями развития стиля Мийо, связаны и с исканиями композитора в жанре квартета.

3. 2. Влияние факторов формирования творческой личности Д. Мийо на его квартетное творчество.

В квартетном стиле Мийо нашли отражение разные аспекты. Картина стилевых особенностей квартетов Мийо 1912-35 не была бы полной без упоминания тех известных фактов биографии Мийо, которые оказали влияние на формирование творческой личности композитора в целом, на его музыкальные пристрастия и стиль, искания в области камерно-инструментальной музыки в годы до ВМВ. Основополагающие моменты стимулировали обращение композитора к выразительным возможностям струнных инструментов, реализацию его интереса в камерном и квартетном творчестве, направление стилевых поисков в жанре. Припомним некоторые моменты названных аспектов.

К фактам биографии, оказавшим влияние на общее формирование творческой личности Мийо, на его музыкальные пристрастия и стиль, по мнению большинства исследователей, относятся особенно его отношение к своим провансальским корням, знакомство с Клоделем, Кокто, Сати и членами Шестерки, музыкой Стравинского, особенности творческой личности композитора.

Известно, что большую роль в развитии музыкального стиля и эстетики Мийо сыграло его провансальское происхождение и восприятия детских и юношеских лет (Мийо родился в старинном городе Экс-ан-Прованс (Aix-en-Provence) в семье коммерсанта (оптового торговца миндалем), чьи предки (евреи) поселились в Провансе еще в XV в.) (198; 73; 16; 52; 53; 21; 168; 103; 94; 178; 180 и др.).¹⁷ Как и Шабрие, с которым Мийо связывает много общего, композитор навсегда остался верен Провансу (168, 305), не раз подчеркивал свои национальные истоки, мировоззренческие корни. “Я француз из Прованса иудаистского

вероисповедания” – так открывается автобиография Мийо (161, 9; см. также 21, 14; 168, 305). Композитор упоминал о “духе средиземноморья”, отразившемся на его эстетических позициях.¹⁸ “Мийо – истинное дитя Юга, дитя Прованса” (21, 14). Композитор навсегда сохранил тесные связи с этим краем, сберегшим свой дух в патриархальных обрядах и возрожденном поэтом Ф. Мистралем литературном языке – “живой памяти” о славном прошлом своей культуры эпохи позднего средневековья” (52, 120).¹⁹

Неповторимое своеобразие культуры Прованса, называемого “колыбелью французского музыкального искусства”, связано с ее развитием в тесном взаимодействии с культурой средиземноморских стран (Греции, Италии, Испании, Португалии). Связь со средиземноморской культурой проявляется в глубоко внутреннем восприятии Мийо античного искусства, интересе к музыке трубадуров, провансальских композиторов XVII-XVIII вв., преклонении перед Бизе, который, по высказыванию композитора, принес с собой “сияющее, чистое искусство Средиземноморья, напоминающее гибкие формы южных холмов” (160, 12)²⁰ и, наконец, наибольшее выражение средиземного духа связано с широким и многообразным претворением фольклора Прованса, питающем музыку композитора.²¹ “Он самый средиземноморский среди всех французских композиторов. Все, связанное с латинским морем, все, найденное между Константинополем и Кадизом, Рио-де-Жанейро и Атилами, представлено и полностью выражено в его музыке” (93, 232).

Страстный поклонник природы и пейзажей Экса, Мийо преклонялся живописи Сезанна, оказавшего значительное влияние на формирование эстетики композитора, проявившееся в провансальском аспекте обоих художников и в отношении к преобразованию модели (21, 16-17; 52, 119; 94; 168 и др.), поэзии Жамма и Клоделя. Интерес к пейзажу и поэзии у него сохранился на всю жизнь. Сквозной темой творчества стала античная

литература, открытая Мийо через восприятие и интерпретацию поэта-моралиста и философа Клоделя, долгое сотрудничество с которым на многие годы определило идейную направленность в области музыкального театра Мийо.²²

В годы учебы в Парижской консерватории²³ Мийо отличали исключительная активность и любознательность, проявляющиеся в посещении концертов, театров, литературных салонов, свидетельствующих об интенсивной художественной жизни Парижа начала века,²⁴ и ежедневном изучении в библиотеке партитур классической, старинной и современной музыки, привычка, сохранившаяся в независимости от пристрастий. “Эрудиция Мийо была безгранична” (21, 20). И позже между членами Шестерки (хотя сами члены группы, просуществовавшей с конца 1910х – до середины 1920х (середины 1930х) гг.,²⁵ считали ее дружеской компанией, а не эстетическим кружком²⁶), чье творчество отмечено наибольшим радикализмом и ниспровержением традиций среди французских композиторов 1920-30х гг. а эстетика обусловлена атмосферой антиромантических и антиимпрессионистических настроений послевоенных лет, увлечениями music-hall'ной эстетикой Кокто, джазом, тенденциями урбанизма и конструктивизма,²⁷ Мийо принадлежал к числу ее самых деятельных участников:²⁸ “обладал чертами характера, определившими его ведущее положение среди музыкантов его поколения: общительный, энергичный, инициативный, разносторонне одаренный и любознательный, живо откликавшийся на проявление новаторства во всех областях искусства, он легко сближался с самыми различными людьми, проявляя активную заинтересованность во всем, что его окружало. К тому же он был на редкость трудоспособен, дисциплинирован, восприимчив и независим в суждениях” (52, 119).

Сближение с Кокто и Сати, знакомство с “Парадом” и сочинениями Сати малых форм определили направление исканий Мийо в сторону “новой простоты”. В сторону лапидарности, обнаженности фактуры, упрощения гармонического склада, главенства мелодического начала, источник которого лежит в бытовой музыке, в тесной связи с повседневностью, отказа от проявления романтизма, приведших в 1920х гг. к разработке эстетики цирка и music-hall.²⁹ Поиск современной формы музыкального языка Мийо нашел в полимелодизме – в сочетании приемов классической полифонии, линейизма³⁰ и политональности.

На фоне этих событий и обстоятельств биографии Мийо его квартеты, отличающиеся многообразием разработки индивидуальной концепции цикла и выбором тем, отражающих различные аспекты творчества, исследователи относят к одному из важнейших жанров творчества Мийо (52; 146; 147; 92). К некоторым аргументам относится важное значение ранних музыкальных впечатлений Мийо, являющихся одним из источников формирования отношения композитора к жанру, трактовки квартета в связи с особенностью творческой личности художника. Попытаемся более подробно раскрыть эти и другие аспекты, обратившись к фактам, высказываниям Мийо и исследователей его творчества.

Интерес к жанру квартета и струнным инструментам у Мийо неслучаен, связан с его ранним знакомством с ними: ранние частные занятия на скрипке, участие в струнном квартете, обучение в консерватории по классу скрипки.³¹ Игра с мэтром и друзьями квартетов Гайдна, Моцарта, Бетховена и Дебюсси в Эксе, анализ форм и занятия контрапунктом, ставшие ежедневной гимнастикой, научили его сущности техники письма камерной музыки (94, 304). Формированию музыкальных пристрастий способствовали впечатления от посещаемых концертов, в том

числе, и камерной музыки.³² Поэтому квартет стал само собой разумеющимся жанром творчества, будучи одной из сфер, на которых будущий композитор учился музыке, рано став музыкальным “гурманом”, хотя большое количество игаемого репертуара не отразилось на его уже сформировавшемся музыкальном языке (146, 172).

Привязанность к струнным инструментам сохранилась на протяжении всего творческого пути. В течении 60 л. композитор написал около пятидесяти произведений (тоже 94, 303) в широком жанровом спектре и для различных инструментальных составов (среди первых произведений, получивших опусовое обозначение, есть 1 соната для v-по и p-f op. 3, 1911, а последним камерным произведением для струнных инструментов стало – *Hommage à Igor Stravinsky* для струнного квартета op. 435, 1971). Широкий жанровый диапазон: пьесы и циклы, сонатины и сонаты, дуэты, струнное трио, восемнадцать квартетов, фортепианное трио и квартет, четыре квинтета, секстет, септет, октет (совместное звучание 14 и 15 квартетов) и др. (список произведений, составленный на основе доступных источников см. в Приложении). Вспомним, что подобное близкое знакомство с игрой на скрипке и альте отразилось на специфике мышления Хиндемита, с которым позже Мийо связывала дружба и в творчестве которого произведения для струнных инструментов заняли особое место (см. также 177, 205).³³ Постоянство в последовательности, устойчивость намерений, превратившихся в качество характеризуют камерную музыку и личность композитора так же, как и в других областях. Ансамбли Мийо для самых различных составов стали результатом концентрации и желания исследования всех сочетаний и равновесия между струнными инструментами (94, 304).

Многие исследователи квартетного творчества Мийо придерживаются мнения о том, что среди большого количества произведений Мийо, часто созданных по заказу, выделяются жанры, в которых композитор

высказывал самое сокровенное, выражал свои искания. Приведем несколько суждений. Среди жанров, в которых композитор высказывал самое сокровенное, находится вокальная лирика, симфонии-минутки, инструментальные ансамбли, в том числе, и “самые личные произведения” – сонаты и квартеты (52, 122; 147, 734). Мийо испытывал тайное предпочтение большого цикла квартетов (94, 325). И даже, композитор настаивал на том, что он испытывает потребность писать квартеты. По его мнению, более строгие, более сжатые формы квартета компенсируют требования лирических трудов (опер и балетов) (там же, 304).

Объяснить подобные заключения могут высказывания самого композитора. В разговоре с Ростаном Мийо подчеркнул, что ставит камерную музыку высоко, сразу после оперы. “К первой категории я отношу лирические произведения объемных размеров, те, которые ваши коллеги называют фресками (а я операми). Затем все, что относится к камерной музыке. Затем, последовательно, симфоническую музыку, виртуозную музыку, музыку для камерного оркестра, более точно, музыку для ансамбля сольных инструментов, дивертисментную музыку, балетную музыку, музыку исходящую из фольклора или вдохновленную им, и, наконец, музыку по классике” (159, 75; 147, 728). В одном из интервью 1961, накануне своего 70ти летия, композитор продемонстрировал неизменность своей позиции, высказав следующее: “Я с давних пор работаю по заказу...С тех пор мне самому не приходилось думать о том, что я буду писать далее, за исключением камерной музыки” (14, 129).

В автобиографии он пишет: “...свой Семнадцатый квартет... я посвятил Даниэлю к его двадцатилетию и тотчас же начал писать Восемнадцатый квартет, последний в серии. Этого я не имел ввиду в заявлении 1920 в газете Кокто Le Coq: “Я хочу написать восемнадцать квартетов!” Учитывая обычный тон газеты слегка агрессивный и дерзкий, можно было бы уверить, что я желал бы написать на один квартет больше,

чем Бетховен; в действительности, поскольку Кокто восхвалял музыку цирка и мюзик-холла, это было для меня средством незаметно встать на защиту камерной музыки, серьезной музыки, того, чьим приверженцем я всегда был. Между тем, эта фраза меня преследовала и я очень часто спрашивал себя, если осуществлю свой проект. Восемнадцатый квартет я начал сочинять с чувством меланхолии; он заканчивал цикл, над которым я работал с 1912... В заключительную часть своего “последнего” квартета я ввел тему, представленную в конце первой части моего Первого квартета” (161, 247).

Это высказывание зрелого композитора демонстрирует важнейшие аспекты его творческого подхода к жанру:

а) заявление 1920, защищавшее непреходящее значение серьезной музыки, первоначально не касалось творческого замысла а только позже было перенесено самим Мийо в разряд творческих планов,

б) серию 18 квартетов композитор считал циклом,

в) обращение к жанру квартета для иллюстрации собственной эстетической позиции в дискуссии о путях развития музыкального искусства свидетельствует об отношении Мийо к данному жанру, способному раскрыть суть профессионального музыкального искусства.

На эти разные аспекты обратили внимание исследователи квартетного творчества Мийо. Приведем их некоторые высказывания.

В комментарии Мийо к его собственному провозглашению в “Le Coq”, как реакции на лозунги Кокто, композитор подчеркивает: “Я хотел заступиться за серьезную музыку, которой я посвятил всю жизнь” (161, 247; 147, 730). И еще: это была “реакция на эстетику массовой музыки music-hall и цирка” (159, 90-91; 92, 8). Членство в Шестерке немного скрыло почтение Мийо к большой классике и любовь к квартету. Однако композитор утверждал: “Я слишком много играл камерной музыки в детстве [], чтобы не иметь консервативный вкус. И затем, именно форма

квартета является входом в размышление, выражает наиболее глубокое содержание ограниченными средствами четырех смычковых инструментов. Это, возможно, жанр менее директивный, но весьма удовлетворительный своей строгостью, своим характером чистоты музыки и экономией средств, к которым нужно приспособиться. Это, одновременно, интеллектуальная дисциплина и укрыт наибольшего напряженного волнения” (159, 81; см. также 111, 1200). В заявлении Мийо 1920 г. в той веселой, сумасшедшей эпохе (не забудем, что Мийо к тому времени был уже автором пяти квартетов) целью была не только потребность вернуться к чистой музыке, но и, несомненно, желание выражать свои наиболее личные переживания. Цикл квартетов обозначил наиболее значимые жизненные события Мийо, подчеркнутые дарственными надписями квартетов, обращенными к семье и друзьям (94, 325-326).

Действительно, личные посвящения носит большинство квартетов. В вопросе об отражении в посвящениях отношения автора к носителям дарственных надписей нет определенного ответа, т.к. Мийо не высказался по этому поводу. Тем не менее, много знаков видно. В 1 квартете, “В память о Сезанне”, несущем скрытую позицию против импрессионизма в живых образных контрастах 1 части, в противопоставлениях, резкости ритмов, полиритмическом и полиметрическом наложении (9/8 и 3/4 в 1 части), содержится нечто общее с суровым и контрастным представлением живописи Сезанна, которое художник создал себе из провансальских пейзажей, столь же дорогих и для Мийо. С другой стороны, квартет еще несет черты незрелости в мягкости и нежности медленной части с некоторым влиянием языка или эстетики Форе (которому посвящен 12 квартет с возобновлением характерной мелодической концепции гения Форе). Пуленку посвящен 6 квартет с большим мелодическим, мотивным, гармоническим и политональным богатством без суровости Шенберга, которому посвящен 5 квартет, защищающий политональную технику.

Некоторые квартеты посвящены большому ансамблю, с которым Мийо поддерживал узкие профессиональные связи – квартету Про Арте (Pro Arte) (7 и, написанные для его исполнения, 8-10 квартеты) и квартету Будапешт (Budapest) (11), дружеским связям “первого круга” – Латилю (3), Делгранжу (4), Коллару (14, 15), Мадлен (13, 16), сыну (17) и родителям (18) (там же, 1203, 1204, 1211).

Примечательно, что все квартеты Мийо носят дарственные надписи, однако ни один квартет не имеет программного названия. Причем, дарственные надписи несут особую, более весомую значимость, чем в иных произведениях Мийо, как отчет о внутреннем мире через привязанности, восхищения и художественные вкусы, демонстрируют важную роль квартетов в творчестве, не столько как вехи эволюции (как для многих композиторов), но скорее, как личный дневник их создателя. Квартетное творчество Мийо – результат наиболее интимной эмоциональной жизни, портрет композитора, не любившего объясняться словами, выражение деликатности, ускользающей из шумной обстановки эпохи (94, 326). Следующий важной чертой квартетов Мийо являются указания движения и характера, полностью обозначенные на французском языке (тоже см. в 111, 1201).

Сформулировать выводы о значении квартетного наследия в творчестве самого Мийо нам вновь помогут суждения исследователей.

Известное заявление Мийо о планах в квартетном творчестве, на самом деле, было лаконичным заявлением тщательно продуманного намерения (94, 302). В контексте сдержанного интереса французских композиторов к квартету в конце XIX – начале XX вв. заявление Мийо кажется дерзким и уникальным, однако квартеты, занявшие важнейшее место в его творчестве и составившие часть его лучших работ, обеспечили ему место композитора, привлекшего внимание к серьезной камерной музыке XX в. (92, 14).

3. 3. Стилевые особенности квартетов № 1-9, 1912-35 Д. Мийо.

Стиль квартетного творчества Мийо сложился рано – уже в первых квартетах – и потом мало менялся (46, 355; 92, 17). Это наблюдение верно, характеризуя важную особенность творческой личности и стиля композитора. Композитор сам высказался о его понимании эволюции в своем творчестве: “Я различаю скорее ряд различных путей, которыми я воспользовался для написания работ” (159, 74; 92, 15). “Причина изменения [моего – Т. С.] стиля в зрелости, я не менялся и не следовал однодневной моде. Многообразие манеры письма обусловлено различием жанров. Каждое произведение должно иметь свой собственный стиль, обладать уравновешенной конструкцией” (14, 129).

Отношение к жизни и времени, не как к постоянному росту в области художественного создания, но как к сумме юности и старости, читаемо в его творчестве. Напр., децет появился против порядка растущей сложности в 1922 г., в то время как сонатины для двух инструментов созданы намного позже с 1935-60 гг., трио датировано 1947 г., квинтеты 1950-56 гг., секстет 1958 г., септет 1964 г., октет 1949 г. Моно-, би- и политональность (как комплексную тональность) Мийо рассматривал как различные принципы организации тональности (94, 328). Эта позиция глубоко свойственна эстетике композитора. Факт сохранения техники звуковысотной организации, стабильности взглядов в суждениях на протяжении всего творчества Мийо, демонстрирует его веру в собственные методы (131, 254).

Раннее квартетное творчество Мийо, вбирая известные ресурсы, индивидуально их преломляет, подчиняя собственные и заимствованные средства выразительности целям, поставленным в отдельных произведениях. Приведем некоторые замечания исследователей по этому поводу.

Так, его 1 квартет, еще не столь политональный, в сравнении с квартетом Дебюсси, по модели которого был планирован с использованием подобных развивающих принципов (в разработке 1 части), однако, несмотря на очевидные ссылки на Дебюсси, в свободе использования измененных аккордов, параллельных квинт и тональных взаимоотношений, демонстрирует новизну, показывает многие из черт, ставшие регулярными в зрелом стиле композитора (92, 83, 85, 104). Среди всех 2 квартет выделяется замечательной уравновешенностью, как один из наиболее легких, выразительных по характеру, с ясной записью, воплощением излюбленного метода Мийо наложения комплекса тем, мотивов. Наряду с 3, 14, 15 квартетами этот цикл принадлежит к излюбленным произведениям данного жанра композитора, став более известным, чем др. благодаря своим характеристикам (111, 1215, 1202). Комбинация вокальных и инструментальных ресурсов в 3 квартете, 1916 со ссылками на 2 квартет Шенберга, довольно обычна для нововведений первых десятилетий XX в. (92, 130-131, 147). Однако нет указаний на то, что Мийо уже знал о недавно созданном 2 квартете, 1907-08 Шенберга (111, 1202). С еврейской экспрессивной традицией ламентации может быть связана 1 часть 3 квартета, а его 2 часть близка целомудренной и сокровенной эстетике "Реквиема" ("Requiem") Форе (там же, 1220). В 5 квартете Мийо продвинул свои исследования в политональности к их логическому пределу, в четырехголосной структуре сделал нечто чрезвычайно уникальное или новое — опираясь на стандартные структурные модели, обычные принципы своей композиционной техники, создал разнообразные мелодические и ритмические перемещения, комбинации мелодического материала, создав уникальное наполнением формы. Этим 5 квартет выделяется из квартетного творчества композитора (92, 177, 187).

В квартетах Мийо, созданных в достаточно большой отрезок времени до ВМВ 1912-35, наблюдаются следующие общие черты. В квартетах проявились типичные черты композиторского письма; нашли отражение искания, характерные для отмеченных периодов творчества композитора тех лет; тенденции, свойственные технике композиции квартетов, разрабатывались в музыке первой половины XX в., поэтому в методах работы Мийо можно найти точки соприкосновения с рядом композиторов-современников. Отметим некоторые особенности обращения композитора к жанровости и фольклору, трактовки цикла и техники, проявляющиеся на разных уровнях музыкальной ткани (тематизма, ладотональной организации, фактуры, ритма, инструментовки и др.).

В произведениях Мийо наблюдается обращение к жанровости, в частности, к народной танцевальной сфере (об этом подробнее см. 115, 31; 73; 46; 179; 21 и др.) а также заимствованию фольклорных элементов. Неисчерпаемым источником для вдохновения стала музыка Прованса (103, 677). И квартеты не являются исключением. Заимствование фольклорных элементов ³⁴ создает источник ритмических особенностей 4 квартета, диатоническую основу тематического материала отдельных частей квартетов, происхождение жанровых эпизодов.

Фольклорная линия в сложном и многообразном творчестве Мийо оказалась чрезвычайно плодотворной. Она соприкасается с тенденциями первой половины XX в., которая ярко проявилась, напр., у Бартока (о связях с фольклором в квартетах Бартока подробнее см. в 51; 15; 13; 41) и Стравинского, в чьем творчестве при всем различии национальных первоисточков и трактовки народной музыки выделяется одно объединяющее их качество: смелое обращение с фольклорным материалом — значительная трансформация, связанная с расчленением заимствованного материала на составные элементы, их свободное

развитие, усложнение ладогармонической структуры, варьирование метроритма (21). Эту позицию отстаивал и Мийо. Композитор отмечает: “Да, фольклор меня очень интересует. Я часто использовал фольклор стран Средиземного моря и Южной Америки, также народные мелодии (правда, французского происхождения) из Нью-Орлеана. Я против гармонизации. С фольклором нужно обращаться свободно. Нужно иметь смелость изменять даже отдельные ноты, когда создается совершенно индивидуальное произведение. Бизе дал тому превосходный пример в “Арлезианке”. Слушая “Фарандолу”, совершенно забываешь, что речь идет о старинной провансальской музыке... Композитор берет народную мелодию, чтобы употребить ее по собственному усмотрению. Таким образом использую ее и я: рассматриваю как исходный пункт, а не конечную цель” (14, 130). (О влиянии творческих принципов Бизе на композиторское письмо Мийо, в частности, его квартетов см. ниже.)

В стремлении к преобразованию фольклорных элементов Мийо, как упоминалось, не был одинок. Сравнение его методов с одними из самых смелых новаторов той поры Стравинским и Бартоком показательны, т.к. демонстрирует многообразие индивидуальности подхода к проблеме (21, 261-263).³⁵

Отмечается, что фольклорные элементы, присутствуя в большинстве сочинений Мийо, проступают, в ряде случаев не столь очевидно, ибо композитор не всегда стремился к созданию колорита путем использования целого комплекса средств, однако, невозможно понять стиль Мийо, не учитывая роли фольклорного фактора (там же, 263). В разбираемых квартетах проявляется один из характерных приемов обращения с фольклором: создание собственных тем с опорой на отдельные заимствованные элементы (ритмические структуры, тембры, формы, особенности музицирования, интонационное и ладогармоническое строение) и их переосмыслением, обострением с помощью средств,

связанных с линейным принципом организации ткани – политональности, полиладовости, полифункциональности, полимелодики. Иные свойства стиля композитора, такие, как протяженность и структурная замкнутость без деления на краткие мелодические образования, регулярная акцентность, периодичность построений, остинатность часто способствуют воспроизведению характерных особенностей ритмики и фактуры народных танцев. Соотношение меры воспроизведений и преобразований связано с количеством использованных элементов. Их меньшее число способствует более свободному их применению, как, напр., происходит в 4 квартете.

Другой характерной чертой стиля композитора стал неоклассицизм, интерес к принципам музыкального мышления и жанрам, типичным для барокко. Многообразие вариантов неоклассицизма в творчестве композиторов первой половины XX в. разных национальных школ и стилей (Стравинского, Прокофьева, Хиндемита, Пуленка) обусловлена их обращением к национальным или общеевропейским музыкальным традициям. Неоклассицизм Мийо воскрешает, главным образом, особенности французского музыкального искусства XVIII в., наиболее ярко проявляясь в его инструментальной и, особенно, камерно-инструментальной музыке, в которой композитор намеренно стремился приблизиться к традициям XVIII в. В музыке французских клавесинистов композитор усматривает способ мышления, позволяющий высказываться четко, просто и сжато, черта, характерная и для квартетов; использует форму сюиты, контрапунктический стиль, линейность, некоторые особенности оркестрового письма.

В творчестве композитора обе тенденции – фольклорная (в значении неофольклорная – Т. С.) и неоклассическая – соприкасаются, не противореча друг другу (там же, 215). Это не случайно. Эстетика неоклассицизма предполагала соотнесение художественных стилей, при

котором обращение к прошлому – лишь одна из стилевых “красок”, хотя и важнейшая.³⁶ “Мийо опирался на музыку композиторов, которые ближе всего стояли к искусству народному... стихия танцевальных и маршевых ритмов господствует в “Провансальской сюите” так же, как и в музыке Люлли, Рамо, Куперена, Бизе, что отражает национальную традицию, связанную с особенностями французского фольклора, ярче всего проявившегося именно в этой сфере” (там же, 216).

Примером такого соприкосновения является 1 тема финала 6 квартета, которая “припоминает некоторые популярные бурре, однако со свободным переменным разделом 2/8, 3/8 и 4/8 (точнее 3/8, 4/8, 2/8, 5/8, 6/8 по мере их появления – Т. С.) метра” (179, 7), танец народного происхождения, в XVII в. вошедший в состав инструментальной сюиты. Подобный прием отмечается в “Провансальской сюите”, в которой ритм 6 и 7 частей припоминает паспье или бурре (21, 219). В связи с тем, что бурре, существует в двух разновидностях: 2х дольной и 3х дольной (для придворной разновидности танца характерен 2х дольный размер (*alla breve*) (2, 612-613; 21, 219)), интересно, что в теме 3 части квартета Мийо происходит сочетание обоих способов пульсации. На основе трансформированных заимствованных элементов создается более сложное индивидуальное решение, органическое претворение национальной (народной и профессиональной) традиции.³⁷

Жанровая связь с народной музыкой и иными источниками обнаруживается в ряде тем квартетов – 1 теме 3 части, 1 теме 5 части 2 квартета, 1 теме 1 части 4 квартета, в трио 2 части 5 квартета, обеих главных темах 1 части, в финале 7 квартета, рефрене 2 части 9 квартета, 3 части 13 квартета, 3 части 14 квартета. Характер определенных жанров носят 1 тема 2 части 1 квартета – характер колыбельной, 2 эпизод 3 части 1 квартета – характер вальса, ПП в разработке 4 части 1 квартета – характер хорала, 1 тема 2 части 2 квартета – характер похоронного марша, 1 тема 1

части 3 квартета имеет ритм сицилианы, припоминает еврейские ламентации, 1 тема 1 части 4 квартета – характер сельского танца, рефрен 3 части 4 квартета – характер радостной сальтареллы, 1 и 2 темы 1 части 7 квартета – характер детской песни, 1я – наивная, 2я – меланхоличная, 1 тема 2 части 7 квартета – характер колыбельной или баркаролы, 1 тема 4 части 7 квартета – характер крестьянского провансальского танца, 2 часть 9 квартета – характер провансальской музыки, 1 тема 1 части 8 квартета в т. 12 экспозиции – сходство с народной песней “Нормандия” (“Normandie”), как и в 1 части Провансальской сюиты, заимствование элементов собственной мелодии в ГП 1 части 3 квартета – из “Соловья” (“Le Rossignol”) из “Quatre poems de Léo Latil”, op. 20, 1914 и мн. др. (46, 355; 73, 251; 92, 88, 94, 101, 111, 130, 192, 223, 238; 111, 1217, 1221, 1222, 1227, 1227-1228, 1233; 159, 44).

Немалую роль в обновлении ритмики композитора сыграл бразильский фольклор (21, 228-264, 272; 103, 677-678 и др.). Интерес к латиноамериканской музыке не случаен, как продолжение его увлечения средиземноморской культурой (161, 147; 103, 677 и мн. др.). Сокровища бразильской музыки Мийо помогал открывать и Вилла-Лобос (карнавалы, *Masumbas, carioca*) (195, 8-9), с квартетным творчеством которого можно найти ряд схожих черт.³⁸ Его влияние проникло также и в жанр квартета. Так, все 3 части 4 квартета, написанного в 1918 г. в Рио-де-Жанейро, не носят следов популярных музыкальных произведений Южной Америки (111, 1220), однако насыщены такими чертами, характерными для латиноамериканской музыки, как пунктирный ритм, которым пропитана музыкальная ткань, эпизоды синкопированной ритмики со сложной системой перекрестных ударений, смещение акцентов, наконец, наложение ритмических линий, каждая из которых может иметь свой остигато повторяющийся ритмический рисунок (см. также 177, 204). Но, поскольку здесь не подчеркнуты иные жанровые черты, то превзятые элементы

частично теряют национальный характер, становясь органической частью стиля. Джазовые ритмы есть в 3 части “Mexicana” 13 квартета, 3 части 14 квартета (самба как центральный эрипод) (тоже 92, 42). Использование заимствованного материала носит характер его трансформации, позиция, характерная также, как указывалось выше, для Стравинского и Бартока.

Для развития тематического материала и формообразования в квартетах Мийо характерно свободное и гибкое использование гомофонных и полифонических форм и приемов, способность их переосмысления и обновления в условиях нового применения: остигатная повторность и непрерывное развитие, остигатная повторность и вариационность, частое использование полифонических и вариационных принципов развития главной темы вообще, сочетание полифонических структурных принципов с принципами, припоминающими народные структуры (в частности, строфическая повторность, характерная для народного творчества). Среди излюбленных форм – fuga и рондо, истоки которого усматриваются в танцевально-хороводном французском народном творчестве (21, 276-278).

В этой связи заслуживают внимания два конструктивных приема, использованных Мийо.

Во 2 части 9 квартета, написанной в форме рондо, выделяется одновременное проведение 2х элементов рефрена в чередовании друг с другом в тт. 26-33, один из которых получает развитие, а второй лишь повторяется на иной высоте. Их чередование напоминает миниатюризированное чередование куплета и припева. Обращение к форме куплет-припев отмечается в “Провансальской сюите”, 1936, по времени написанной близко 9 квартету, 1935. В строении ее 1, 6, 8 частей используется древнейшая разновидность формы рондо, связанная с народными хороводно-танцевальными жанрами народной музыки и

состоящая из чередований 2х элементов (куплета и припева) (21, 221). Эти примеры свидетельствуют об интересе композитора к данной форме.

Принцип чередования фрагментов 2х тем использован в последней части 2 сюиты “Арлезианки” Бизе. Чередование двух тематических элементов, получающих развитие в последующих появлениях есть в 3 части квартета Равеля (см. тт. 14-48). Трактовка приема чередования 2х мелодических фрагментов получила у Мийо новое освящение в сравнении с предшественниками.

Принцип чередования элементов найдем и в иных произведениях, написанных раньше. См., напр., 1 части 7 и 8 квартетов. Для одного тематического элемента, связанного с большей стабильностью, свойственны минимальные изменения и структурный миниатюризм (1-2тт.), особенно в 7 квартете. Многократное появление вторгающегося тематического элемента остро контрастного характера, делящего развитие основного развитого тематического элемента, оказывает влияние и на его характер.

Так, благодаря неожиданным нескольким вступлениям (в целом трем) в задействовании всех голосов фактуры аккордов, острый ритм которых напоминает звучание гитар фламенко, меланхоличный образ темы 1 части 7 квартета приобретает, в эпизоде перед репризой, черты драматического танго. В 1 разделе 1 части 8 квартета (см. тт. 1-40 1 раздела) вторгающийся тематический элемент получает развитие, которое усиливает драматизм и приносит конфликтность в развитие части. Примечательны временные интервалы его появления, которые довольно быстро сокращаются (по 12 тт., 8 тт., в квартете голосов). Вслед за этим вторгающийся тематический элемент звучит прерывающимся контрапунктом к основной теме (в интервалах 3 раза по 1 т. и 1 раз по 2 тт. в партии двух нижних голосов), потом постоянным контрапунктом с развитием (в течение 5 тт., в партии двух нижних голосов) и, наконец, на

короткий промежуток времени занимает ведущее положение (в течение 5 тт., в квартете голосов со своим сопровождающим подголоском в партии двух нижних голосов фактуры). См. также репризу части.

Влияние иного приема “Арлезианки” проявилось в другом произведении. В финале 6 квартета Мийо использует аналогичный финалу “Арлезианки” принцип строения части: проведение 1 темы, 2 темы и их контрапункт (Мийо вообще любит комбинирование мелодий рефрена и эпизода и иных сочетаний тем (ГП и ПП в коде 1 части 1 квартета; элементы ГП в разработке 3 части 8 квартета, тт. 63-68) (92, 79, 87, 254)).

Раабен считает, что частые выходы в народную танцевальную жанровую сферу а также варьирование строения циклов говорят о том, что в квартетах Мийо продолжает оставаться по преимуществу жанристом “и сам жанр приближается сюите” (46, 355). Думается, что это не вполне справедливо. Строение частей, для отдельных тем которых свойственна связь с жанрами (разновидностями марша, танцевальными и др.), имеет, благодаря сильной роли разработочности, несвойственное этим жанрам развитие. На первый план выступает характерное сонатно-симфоническому циклу обобщенное, опосредованное претворение жанра, связанное с тем, что жанровые элементы используются в качестве носителя определенной образности в содержании целого а также благодаря методам развития, способствующим преобразованию такого рода мелодики (1 часть 4 квартета, 2 часть 9 квартета). Кроме того, в циклах наблюдается стремление к объединению частей в развитии разных уровней музыкальной ткани, следование принципам сквозного развития сонатно-симфонического цикла. При всем многообразии содержание квартетов неконфликтно, его образность контрастна (с этим связано примечательное обращение к жанровости). Так, определение характера частей 2 квартета как рода мозаичного искусства может служить одним из ключей для понимания произведения композитора (146, 178). Однако, принципы

сонатно-симфонического цикла в квартетах сохраняют значение ведущего конструктивного фактора. Поэтому более верно замечание Кокоревой о том, что принципы сюитности проявляются в жанре квартета у Мийо “в какой-то степени” (21, 276, см. также цитату в 6 главе), по нашим наблюдениям, на уровне образности, а не конструктивного принципа.

По поводу связей музыки Дебюсси с французским фольклором подчеркивается, что очень многое ассимилировалось в стиле композитора спонтанно, вне заимствований и цитат в силу стремления художника опереться на национальную музыкальную традицию и в этой связи специальное исследование наиболее успешно могли бы выполнить французские музыканты (13, 108). В определенной степени это высказывание относится также к Мийо, требующее отдельного исследования (рамки данной работы не позволяют говорить о мере интонационных связей с фольклором).

В строении квартетов Мийо опирается на принципы сонатно-симфонического цикла, варьируя классическую структуру в произведениях (об этом подробнее см. 4 главу). В целом, квартеты 1-18 чаще всего трехчастные – 4, 6, 8, 12, 13, 14, 15 квартеты (7) или четырехчастные – 1, 5, 7, 9, 10, 11, 16, 17, 18 квартеты (9) (за исключением 5и частного 2 квартета, уравновешенного 2х частным 3 квартетом (111, 1201)). Таковы и циклы квартетов 1-9, 1912-35, созданные в годы до ВМВ: 2 квартет – пятичастный, 3 – двухчастный, 4, 6, 8 – трехчастные, 1 (с 3 частью), 5, 7, 9 – четырехчастны. Мийо избегает продолжительности на уровне общей архитектоники цикла и на уровне отдельных частей, за исключением медленных частей, которым свойственен некоторый размах 3, 4, 9, 14 и 15 и др. квартетов (там же, 1201).

Содержание многих произведений весьма сжато. Некоторые части длятся чуть больше двух минут и циклы некоторых квартетов

афористичны. В целом квартеты имеют следующую продолжительность: 1, 4, 6, 7, 8, 13 квартеты от 8,45-13,25 мин., 10, 11, 12, 14, 15, 16 квартеты от 14,05-16,40 мин., 2, 3, 5, 9, 17, 18 – 18,10-25,30 мин. (158, 400-407). Т.о., 12:6 квартеты имеют протяженность 16,40 мин. и меньше. Краткость формы в них сочетается с концентрацией и насыщенностью тематического развития. Свойственное миниатюризации форм предельно сжатое содержание в рамках развития традиционных методов (мотивно-тематической работы, смен тематического материала и способов фактурной организации ткани) отражает новое ощущение времени с разработкой материала, требующей внимания к малейшим деталям (см. также 177, 216). Примечательно, что и сонатные формы 1х частей квартетов, как и 1е части квартетов вообще часто сжаты. Объясняется ли стремление Мийо в целом ряде произведений к экономичности выразительного наполнения материала и структурной краткости его приверженностью художественным требованиям Шестерки (84, 98)? Или это можно объяснить тяготением Мийо к миниатюризации форм (по примеру собственных миниатюрных опер или маленьких симфоний) в сочетании с не менее сложной организацией некоторых квартетов, чем организация некоторых квартетов композиторов венской школы (111, 1206, 1207)? Важно, что творческие поиски молодых композиторов времен Шестерки совпали со стремлениями Мийо, активно развивавшего идею лапидарности (в значении краткости, но отчетливости и ясности) и насыщенности содержания до (вспомним произведения 1910х гг.) и после существования Шестерки, как черту, глубоко свойственную индивидуальному стилю.

Краткость, сжатость формы отдельных частей квартетов Мийо является примером одной из тенденций, получивших развитие в музыке XX в. и нашедшей отражение в 1х частях не только квартетов – см. 4 и 5 квартеты Хиндемита, но и сонат – см. сонаты для р-ф Прокофьева,

симфоний – см. 1 симфонию “Классическую”, 1917 Прокофьева, 1 часть “Концерт ангелов” симфонии “Художник Матисс” (“Mathis der Maler”), 1934, 1 часть “Музыка инструментальная” симфонии “Гармония мира” (“Die Harmonie der Welt”), 1951, 1 часть 3 симфонии “Литургической” (“Liturgique”), 1946 Онеггера и др.. В трактовке сонатной формы этих сочинений тональные отношения не играют большой роли, акцент переносится на интонационное, фактурное, гармоническое, ритмическое оформление тематизма, как в 1 части 6 квартета Мийо, где процесс развития в разработке не завершается, продолжен в репризе и, особенно, в тонально неустойчивой ПП. Заметим, что, исторически, роль тонально-гармонических отношений не всегда была важна. Уже в сонатной форме венских классиков возникает усиление тематического контраста:

тональный план 1 части 22 сонаты Бетховена

экспозиция	реприза
C – E	C – A-C
III	VI-I

Тоже в репризе 1 части 6 квартета Мийо, где, кроме сохранения тонального соотношения тем экспозиции, композитор прибегает также к полиладовому строению ГП в тех же разделах а в качестве заключительного созвучия применяет C₉ (последние два свойства заметны прежде всего в нотной записи: в звучании ГП преобладает g-moll, в заключительном аккорде – G-dur) (см. примеры различных тональных планов сонатных форм квартетов 1-9 в 6 главе).

Концентрация тематического развития в каждый момент звучания свойственна также, напр., Хиндемиту. Важное различие в технике Мийо и Хиндемита заключается в самом характере тематизма. Тип тематизма, свойственный Хиндемиту, имеет полифоническую природу со структурой: ядро – развитие. Главные темы черпают свое начало из основного

тематического зерна. Концентрированное развертывание тематизма построено на возвращении темы и ее вариантов. Основной единицей развертывания у Мийо является тема-мелодия а к методам работы с материалом относится дробление, вычленение, активное использование полифонических приемов.

Линейную основу имеет и политональная техника композитора (то же 92, 156). Иной источник – гармонический имеет политональность, например, у Онеггера, возникающая в результате наложения и взаимодействия нескольких “этажей” фактуры, принцип частый в музыке XX в. (см. также Стравинский “Петрушка” 3 картина, “Весна священная”) (16).

При всей многожанровости, в 1920-30е гг., возникают краткометражные произведения разных жанров, которые считаются наиболее удавшимися композитору (52, 133; 21, 13). Среди них оперы-минутки (с продолжительностью отдельных из них от 8-10 мин.), балеты, 6 камерных симфоний (3-6 мин. (158, 414-417)). Для них свойственна концентрация содержания ³⁹ и такое упомянутое общее качество творческого процесса Мийо, как обдумывание концепции произведения во всей полноте комплексности, логичности, экономичности перед его написанием (92, 80; 146, 174, 175). К их числу можно отнести по праву и анализируемые квартеты (то же 92, 14).

Заимствуя существующие формы, Мийо интерпретирует с некоторой свободой строение цикла и отдельных частей, разграничение тематических сфер, соотношение экспозиции и репризы (111, 1201).

Коллар отмечает характерную черту определенного типа мелодики квартетов Мийо, его вокальной и драматической музыки, вслед за Мэйсоном (который отметил следующую черту композиционного письма Мийо: частое предпочтение Мийо идеи одного настроения в части, реализованной с помощью одной темы с контрапунктами или нескольких

мелодий с развитием, перед идеей “классического контраста” (153, 341)): пребывание в некоем состоянии мелодии с непрерывной драматической прогрессией. Темы глубоко психологичны, сосредоточены на состоянии эмоции, души а не на психологическом движении, развитии, выражают продолжительность а не мгновение, состояние а не действие (94, 241-242). Уже на первый взгляд, в записи, контуры которой безостановочно меняются и скрывают иногда сложность тематических наложений, наблюдается предпочтение функции экспозиции перед функцией развития. Мийо – композитор особого типа, предпочитающий соединения контрастирующих тематических последовательностей перед линейной мотивной эволюцией, подвергая их одновременно “физике контрапункта и химии политональности” (111, 1207). Такое свойство мелодики требует приемы композиционной техники, которые найдем и в квартетах: повторность на звуковысотном, ритмическом, фактурном, структурном уровнях, вариационность, вариантность, тематическая неконфликтность.

Одним из средств достижения высокой концентрации времени сочинений является отношение композитора к фразировке. “Если бы Мийо более последовательно строил ясные модели фраз, его музыка бы была более доступна; но он редко следует очень долго ясной фразировке, предпочитая строить интенсивность развития секций или достигать сжатия через повтор комбинаций мелодического материала, наслаивая фразы и выстраивая на их основе длинные пассажи, которые, кажется, совсем не дышат. Однако, как и в любой другой музыке, хорошее исполнение музыки Мийо зависит, частично, на идентификации и артикуляции ритмических образований и структур фраз, описанных выше” (92, 42).

Особое значение в индивидуальном стиле композитора вообще и квартетах, в частности, приобретает фактурное расслоение, выразительность которого связана с несколькими композиционными

методами: политональность, широко разрабатываемая полифоническая техника, остинатность.

Одним из важнейших и сильнейших средств расслоения ткани выступает политональная основа нескольких линий или фактурных пластов с ладогармонической структурой, не совпадающих или вступающих в противоречие (21, 225-226, 269, 271). Политональность, как техническая сторона и наиболее оригинальный аспект квартетов, благоприятствует независимости линий, освобождаясь от полифонии и традиционного контрапункта, не доводя до жестоких оппозиций как во 2 квартете Ч. Айвза, но к политематизму, выявляющему синхронно не конфликтные разногласия (111, 1201). Оригинальный ладогармонический стиль композитора, основанный на расширении и обогащении мажорно-минорной системы, обращении к диатонике сближает его с рядом композиторов XX в. – Бартоком, Стравинским, Прокофьевым, Онеггером, Бриттеном, Орфом, избравшими подобный путь развития ладогармонических средств (21, 268; 135).

Политональность позволяет расположить рядом несколько цветов, как у фовистов (политональная техника 7 квартета “усиливает” впечатление сложности или прозрачности, легкости (180, 128); может создать процесс увеличения роста или уменьшения напряжения (знаменитый пример – финал “Эвменид”); для достижения определенного эффекта может сочетаться с полиритмией, независимостью инструментальных групп. (“Человек и его желания”) – в общем, пространственные, выразительные и динамические средства политональности Мийо использует всегда как средство для достижения определенной цели, в поисках особого климата (там же, 128, 129).

Цитируя в своей статье “Политональность и атональность” (“Polytonalité et Atonalité”), 1923 примеры гармонии и политональности от Баха до “Петрушки”, 1911 Стравинского, “Для весеннего праздника”

(“Pour une fête de printemps”) op. 22, 1920, Унди́ну (“Ondine”) из 2й тетради Предюдий, 1911-13 Дебюсси, Багатели (“Bagatelles”) op. 6, 1908, Сонату для v-по и v-с, 1920-22 Равеля и др., Мийо иллюстрирует политональный контрапункт и собственными примерами из его 3 камерной симфонии с бтью тональностями каждая в партии одного из шести инструментов (131, 255; 162, 174-188).

Большое внимание исследователей привлек 5 квартет, ярко демонстрирующей реализацию политонального мышления Мийо.

Это “результат серьезного исследования, сделанного серьезным композитором, который все еще развивал свой музыкальный язык” (92, 175), “лучший пример воплощения нескольких независимых,... симультанных линий,... всех ресурсов политональности,... контрапункта,... необработанных тембров,... Мийо закончил поиски в этом инструментальном жанре, стал “профессиональным” композитором” (146, 180). Впечатление некоторой монотонности возникает от соединения в одновременности от начала 1 части 5 квартета 4х тем в 4х тональностях независимых друг от друга голосов в рамках сонатной формы без действительных изменений, поскольку изменения происходят параллельно, сразу же. Поэтому позже Мийо к подобной радикализации, теоретическим границам политональной техники в квартетах больше не прибегал (111, 1223; см. также 177, 217).

В оценке опуса затрагивается и идея конфронтации техники композиции Мийо с Шенбергом в связи с посвящением сочинения Шенбергу.

Логично, что Мийо посвятил свой наиболее некомпромиссный политональный и контрапунктический 5 квартет Шенбергу, в котором несмотря на частый атональный эффект по вертикали, тональная природа индивидуальных частей никогда не нарушается из-за частого мелодического повтора. Это было преднамеренное эстетическое заявление

ведущему представителю немецкой школы, влияние которого обнаруживается в 5 камерной симфонии Мийо, написанной во время посещения Мийо Шенберга в Вене в 1922, особенно в ее 2 части со звучностью на границе полной хроматики. Кажется, Мийо был больший реалист, чем Шенберг: он готовил шок для публики, но все время хотел остаться быть понятым; в сохранении форм прошлого, как фольклор, мелодия, остинато, тональность, его музыка более доступна, чем некомпромиссные эксперименты Шенберга (131, 255, 256).

В экспериментальном отношении политональных возможностей, как в “Пяти этюдах” для р-f с оркестром, 1920, 5 квартете Мийо, достигнув мастерства квартетного письма, сумел заставить говорить каждый инструмент убедительно, стремится к воплощению в квартете мечты универсального излучения чистого полифонического языка (как он это сделал в “Человеке и его Желании”). Странное произведение на первый взгляд, трудное для охвата, еще труднее для исполнения интеллектуальностью музыки, как в “Искусстве фуги” Баха, в Сонате ор. 106 и последних квартетах Бетховена, также не ограниченных в своей эмоциональности и интеллектуальности. Квартет, в котором Мийо продолжает согласовывать технику письма с политональным выражением мысли, используя возможности наиэффективнейшего распространения звукового пространства четырех сольных инструментов одной семьи, способных осуществить абсолютно ясно наслаивание приближенных красок, возможно, был следствием обмена мнениями с Шенбергом (94, 313).

Сближение со стилем Шенберга в 5 квартете “можно усматривать лишь в экспрессивной возбужденности музыки, в резкой диссонантности, “колючести” фактуры (особенно во второй части – скерцо)” (46, 355) и др.

Проявлению политонального начала способствует тяготение к полифонизации музыкальной ткани на основе мелодики диатонического склада, которое укрепились у Мийо во время занятий в консерватории контрапунктом с Жедальжем⁴⁰ и особенно заметного, среди ранних сочинений, в квартетах (52, 124). Использование таких средств мелодического развития, как уменьшение, увеличение, инверсия и т.д., заставляют невольно думать о богатстве изобретения Ф. де Витри или Г. де Машо эпохи *Ars Nova*, не предполагая внешнее сходство музыки Мийо с музыкой этих авторов, но о союзе свободы формальной изобретательности со структурной строгостью двух различных периодов (94, 304). Мелодизированная полифония обладает богатством эмоциональных оттенков, неожиданностью полимелодических наложений, красочностью тембров. Свойством полимелодической организации является способность отдельных мелодий в сочетании с другими темами-контрапунктами к саморазвитию, проходя различные этапы становления и достигая кульминации самоутверждения (21, 268),⁴¹ которое проявляется, напр., в финале 6 квартета, 3 части 9 квартета.

Неотъемлимость полифонической техники в стиле Мийо, в том числе, и квартетном творчестве является одним из примеров усиления значения полифонии для всего музыкального искусства XX в., как этапа ее развития, подготовленного сильным эволюционированием полифонической техники второй половины XIX – начала XX вв., обогащенной приемами и средствами воплощения нового содержания (45, 318). Достижения в творчестве Франка, Бизе, Дебюсси иллюстрируют новые качества полифонии. Примечательна формообразующая роль полифонической техники позднего стиля Франка, значительная свобода в использовании полифонических приемов и форм. Высшим достижением полифонической техники Бизе считаются полифонические эпизоды “Арлезианки”, одной из вершин его творчества.⁴²

В произведениях композиторов французской школы конца XIX – первых лет XX вв. в полифонии происходит существенная эволюция, связанная, при преемственном стремлении связать фактуру самостоятельностью ее голосов, с возрастанием колористического начала и размыванием красочной гармонии четкости мелодико-полифонических линий, оставляющей возможность для коротких имитаций (порой пространственно-воздушного характера), сплетение разных, на первый взгляд не соединимых, тематических элементов – черты, проявившиеся уже у Форе и, заметные в ранних сочинениях Дебюсси (сплетение тематических элементов (часто до 3х) есть, напр., в симфонической сюите “Весна” (“Printemps”), 1882 Дебюсси) (там же, 317-318).

Наблюдаемое широкое задействие полифонической техники в квартетах Мийо (см. 4-6 главы) свидетельствует о чертах определенной преемственности старших французских композиторов при формировании индивидуального стиля.

Особенности богатого использования остинато, ритмического разнообразия и полиритмии (см. 5 главу) более рельефны на примере сравнения. На первый взгляд, они сродни Стравинскому. Однако более существенны в ритмической технике обоих композиторов различия, одним из которых является выдвигание различных элементов музыкальной выразительности на роль ведущего формообразующего средства: мелодического уровня – в музыке Мийо и ритма – в музыке Стравинского. Заметно отличается и характер музыки Мийо, с преобладающим в ней лирическим началом, которое проявляется многосторонне (эпически, элегически, трагически и т.д) (52, 122, 123; 94).

Индивидуальная образность и содержание квартетов затрагивают все пласты звучания, включая сферу выразительных возможностей

инструментовки. Отметим роль двух особенностей: приемов специального звукоизвлечения и тембровой окраски.

Большое значение в квартетах приобретает линейность, способствующая фактурным образованиям от двухголосия (удваивание мелодии, параллельные терции, сексты, аккорды в сопровождении) до 4х голосия относительно независимых мелодических линий (5 квартет, октет 14, 15 квартетов, являющиеся примером плотной многоголосной фактуры), или аккордового склада (см., напр., каденции), который также является следствием линейности (92, 43-45).

Партитуры квартетов Мийо отличаются редким обращением к специальным приемам игры на инструментах. Благодаря этому создается впечатление, что музыка “всегда остается естественной и спонтанной, по-гайдновски легкой и по-моцартовски интенсивной” (198, 85). Характерная тембровая окраска инструментовки создается, таким образом, как бы изнутри – с помощью гармонического, фактурного, регистрового тембра, связана с ладотональной организацией. Напр., широко применяемый фактурный прием исполнения одного текста двумя и более исполнителями создает особый пространственный эффект и получил развитие не только у Мийо (см. движение в 3 октавы крайних голосов фактуры в 1 части 4 квартета Мийо, октавное проведение темы, открывающее квартет Равеля, прием широко использован Прокофьевым в своем творчестве). Иное тембровое звучание получает “гармонический тембр” (70) в параллельном или противоположном движении диссонантными созвучиями (3 часть 4 квартета).

При редком обращении к специальным способам игры на инструментах (гармонические приемы (в особенности 6, 8, 11, 12, 16, 17 квартеты), *pizzicatos*, *sordino* и намного реже *glissando* (случаи в 8, 16 квартетах) или *sur le chevalet* (11, 17 квартеты)), Мийо достигает большой пестроты фактурной реализации тематического материала с помощью

мелодической непринужденности похожей на Моцарта, вертикалью несколько похожей на Шенберга, но с помощью политематизма вместо серии, и, как скрипач и квартетный исполнитель, с помощью умения искусно извлечь из ресурсов струнных инструментов между четырьмя голосами фактурное распределение тем, мотивов и рисунков (111, 1201, 1202).

Особое значение в квартетах приобрел тембровый эффект, основанный на принципе “дополнительности”, т.е., на подчеркивании ладотонального несоответствия различных элементов фактуры с помощью их противопоставления. Подобных приемов много у Дебюсси, Равеля, Бартока. С помощью ладового несоответствия, в частности, композиторы создают “иллюзию” тембров (Барток, Мийо) (70, 153-155)) и др.

Среди примеров подобной звучности иных инструментов назовем: антифонное звучание в рефлексивном монологе solo v-c, прерываемом комментариями трех остальных инструментов с нерегулярными созвучиями в хорале 5 части 2 квартета; имитация флейтовой звучности в унисоне v-по I и v-c в 3 части 6 квартета; имитация приемов народного музицирования в 1 теме 1 раздела этой же части в 2х голосии фактуры с подчеркнутой простотой разделения функций голосов на удвоенную в диапазоне 2х октав мелодию в партии v-по I и v-c и редкий, поддерживающий мелодию сопровождающий голос v-по II и v-la, многозвучный (2-5 тонов по вертикали), в структурно-ритмической организации стремящийся к танцевальной стереотипности; трижды деление части блоками синкопированных 9- и 11- аккордов, являющихся, одновременно, фактурным приемом 1 части 7 квартета, pizzicato партий инструментов, pizzicato аккордов, пассажи шестнадцатых длительностей 1 и 4 части 7 квартета несколько напоминают испанские гитары фламенко (см. также 111, 1215, 1227, 1228)).

Обратимся более подробно к некоторым ведущим элементам квартетного стиля Мийо 1-9 квартетов, 1912-35 – мелодике, ритму и форме, при анализе строения которых учитываем некоторые общие положения развития уровней музыкальной ткани в творчестве Мийо.

ГЛАВА 4.

О мелодике в квартетах № 1-9, 1912-35 Д. Мийо.

4. 1. Общие замечания.

4. 2. Анализ некоторых черт мелодики квартетов № 1-9, 1912-35 Д. Мийо.

4. 3. Выводы.

4. 1. Общие замечания.

Мелодика считается основой стиля Мийо, самым большим его дарованием (92, 19). Она несет главную смысловую нагрузку, определяет направленность развития целого произведения (197; 52; 21; 94).⁴³ На этом сходятся исследователи и это активная позиция самого Мийо. “Именно эта абсолютная, органическая необходимость первоначальной мелодии не позволит этим приемам [политональным и атональным – Т. С.] застыть в мертвую систему. Вся жизнь музыкального произведения зависит только от мелодической изобретательности автора...” (1923) (103, 188)

В музыке XX в., создавшей концепции по сути всех элементов музыкальной ткани (гармонии, тематизма, ритма, фактуры, темброартикуляции и т.д.), выработался новый взгляд и на мелодику. “Из двух исторических пониманий мелодики и мелодии – в узком и широком смысле слова – актуальным для XX века стал широкий смысл” аналогично “...расширению понятий... в сферах гармонии, ритма и др.” (64, 86). Одним из принципов трансформации понятия мелодии стал полимелодизм, т.е. переход от понимания одноголосной сущности мелодии к многоголосию. Мелодическое перестало концентрироваться на одной кантиленной мелодии, но стало относиться к целой фактуре вплоть до образований полимелодизма и как крайнего его проявления – панмелодизма

(термин Ю. Холопова, см., напр., в 66, 415), ситуации, при которой все голоса мелодизированны и тематичны, сложение всей ткани из тем (подробнее об этом см. 66, 414, 415; 64).⁴⁴

Одной из характерных черт стиля Мийо является полимелодика, которая способна передать особое, ей характерное, ощущение многожанровости, объемности, звуковой перспективы (21, 268).

Примеры полимелодики, политематизма (Фурнье) в струнных квартетах 1-9, 1912-35 Мийо многочисленны, что подтверждает пристрастие композитора к мелодическим комбинациям формой сочетания или наложения тем или их элементов (92, 79; 111, 1207, 1213).

Случаи наложений:

4 часть 1 квартета (в коде части ГП 1 части / мотив ГП 1 части / 1 эпизод 4 части / 1 тема 3 части – пример панмелодизма и пантематизма),

1 часть 2 квартета (в разработке дважды контрапункт ГП и ГПП: элемент ГПП (канон) / ГП в увеличении (канон) – панмелодизм, пантематизм; ГП в увеличении (канон) / ЗП / элемент ГПП в перераспределении голосов – панмелодизм, пантематизм), в репризе одновременное сочетание 2х различных элементов ГП),

5 часть 2 квартета (в А ГП 1 части / тема 5 части в обращении; в С темы 2 части и темы 5 части в обращении; в К наложение 3х тем в 4х голосах: 1 тема 5 части / 1 тема 2 части / ГП 1 части / ГП 1 части в уменьшении, с изменениями – панмелодизм, пантематизм),

1 часть 4 квартета (в Е, тт. 50-54 1-2 тт. темы крайних разделов / 1-4 тт. темы среднего раздела),

3 часть 4 квартета (в репризе 3 мелодии (1, 4, 3 темы) с каноном 3 темы – панмелодизм, пантематизм; 2 мелодии (1 и 4 темы) с наложением в разных голосах 1 и 2 предложений 1 темы и 4 темы (в каноне) – подробнее об этом см. 6 главу о форме),

1 часть 5 квартета (4 темы в 4 тональностях в 4 голосах (Фурнье): в экспозиции, напр., v-no I A-dur, v-no II F-dur (– Des-dur), v-la C-dur (– c^{доп.}), B-dur^{лид.}, v-c Des-dur – панмелодизм, пантематизм),

3 часть 5 квартета (в центральном разделе комбинация R и эпизода),

1 часть 8 квартета (в разработке ГП (канон) / новая тема (разработки)),

3 часть 9 квартета (от т. 15 2 двойных канона 1 и 2 тем, от т. 49 канон 1 темы и противосложения (в трехголосном задействовании инструментов), от т. 58 2 двойных канона 1 и 3 тем – панмелодизм, пантематизм),

4 часть 9 квартета (во 2 разделе разработки от т. 81 наложение мотивов ГП и эпизода, от т. 89 каноническое изложение ПП, от. 116 наложение ГП и темы эпизода разработки),

наложение 14-15 квартетов в октете

(см. также 92, 55, 158, 56, 78, 102, 109, 121, 126, 170, 236, 240, 274, 276; 111, 1213, 1208, 1223 и др.).

У Мийо понятие поли- распространяется на все уровни ткани – не только на уровне звуковысотной и метроритмической организации, мелодики и тематизма, но и наложения форм (см. фугу из “Кристофора Колумба” с использованием сложнейшей полифонической техники и изложением всех тем, наложение форм в октете 14, 15 квартетов) (177, 217; 21, 277). На уровне звуковысотной организации возможна полиладовость (микс мажора и минора, микс модальности и тональности (1 часть 5 квартета, ПП 1 части 6 квартета – d^{фр.} и g-moll, 2 часть 2 квартета чередование A-dur, A^{миксолид.}; cis-moll, cis^{фр.}) и др. сочетания), политональность, полиаккордика, полимелодика, полиритмия, полиметрия (иные примеры полиладовости и полифункциональности (функционально-гармонические противоречия уровней фактуры) см. там же, 226-227, а также 268, 272, 278).⁴⁵

Важно, что полимелодика, панмелодика является и в квартетах важным выразительным средством, способствуя динамизации развития

музыкального материала, занимает в форме и содержании целого старого определенное смысловое местоположение.

Значительные изменения, которые претерпела мелодия в музыке XX в., позволили выделить две тенденции, получившие развитие (64). Первая – гипертрофия линейно-секундовой основы мелоса, приведшей к всемерному развитию горизонтальных связей голосов, гармонических комплексов в творчестве Стравинского, Прокофьева, Хиндемита, Шостаковича а также Мийо и Бартока. Другая – развитие и гипертрофия гармонически-скачковой стороны. Это направление сформировалось в нововенской школе, наиболее законченно у Веберна, а отдельные черты его проявились у самых разных композиторов второй половины XX в. (Мессиана, Л. Ноно, К. Штокхаузена, Булеза, В. Лютославского, К. Пендерецкого, Р. Щедрина и мн. др.). “В своих крайностях первая тенденция привела к линейризму, вторая – к пуантилизму” (там же, 11).

Характерной чертой этих преобразований является инструментализм с такими качествами, как свобода использования диапазонов, регистров, интервалики, звуковой массы и скорости движения, что придало “принципиально иной интонационный облик XX веку по сравнению с предыдущими периодами” (там же, 12). Особое значение линейности (в мелодической постепенности) в музыке XX в. связано с преобразованиями, наступившими в первую очередь в гармонии: поиски новой выразительности привели к средствам, не укладывающимся в систему функциональной тональности и гармонии. Одним из решений было обращение к средствам доклассической эпохи, где мелодическая линейность активно направляла и, порой, определяла тематизм, гармонию, затрагивая принципы формообразования (там же, 62-65).

Выделяется один тип мелодики в музыке Мийо, преобладающий в произведениях крупной формы (в монументальной опере, симфонии, многих инструментальных сюитах) (21, 266-268, 269, 271, 222), а также, по

нашим наблюдениям, широко представленный в анализируемых квартетах. Его черты: ясная ладотональная основа с опорой на диатонику при политональности, простые интонации, отчетливо выраженная метроритмическая организация, протяженность, структурная замкнутость.⁴⁶

К общим чертам мелодики квартетов 1-18, 1912-51 Мийо Черри относит (кроме опоры на тональную и модальную систему, разнообразных миксов модальности и тональности в звуковысотной организации, ведущих, в некоторых случаях, к трудности определения тональности, использование неальтерированных моделей, включение гаммообразного движения в строение мелодики) также экономичное использование средств выразительности с переходом звуковысотной вертикали в горизонталь; ясное структурное членение мелодики квартетов, ее постоянное вариационное обновление с приобретением свойства звучать как новый материал, в результате обновлений возможность возникновения нового варианта, вариантность; при экономии средств свободное отношение к диапазону, регистрам, интервалике, звуковой массе и скорости движения, особое значение линейности мелодии, частые ритмические гемиолы (см. также 92, 19-27, 114).

Истоки названного типа мелодики, фактор, позволяющий объяснить многие особенности мелодики, ритма, тембровых, фактурных средств, принципов формообразования, в обращении композитора к фольклору разных стран⁴⁷ и традициям старинной музыки. Отмеченные черты мелодики имеют более широкие связи со стилем композитора, специфику которого создает органический комплекс заимствованных и индивидуальных средств, их неповторимое сочетание, неразрывная связь — черта, свойственна музыке XX в. (21, 266).⁴⁸

Мелодия по своей природе — многосоставное явление, наиболее специфический компонент которого — звуковысотная линия, а иные (метр, ритм, темп, лад, гармония, тембр, синтаксис, тематизм, жанровые детали,

динамика, агогика и т.д.) являются самостоятельными элементами музыки. Ее сущность раскрывается через синкретическое единство всех элементов, взаимодействующих в конкретный момент звучания (62, 336).

В настоящей главе сосредоточим внимание на некоторых свойствах мелодики – ее ладотональном строении, структуре, принципах интонационно-мелодического строения и развития, фактурном оформлении и попытаемся ответить на вопрос о связи указанных составных мелодики с национальной традицией и проявлением новаторства.

4. 2. Анализ некоторых черт мелодики квартетов № 1-9, 1912-35 Д. Мийо.

Одной из особенностей ладотональной организации мелодики 1-9, 1912-35 квартетов Мийо является сочетание средств мажоро-минорной системы и модальности.⁴⁹ Сосуществование черт обеих техник на разных уровнях в одновременности возможно, так как понятие тональности и модальности не коррелятивны (одно не исключает другое). С этим связывается частое проникновение модальности в рамки мажоро-минора музыки XVII – XX вв. (61, 29; 60, 176). Степень взаимодействия обеих систем на уровне звуковысотности, гармонии, структуры и голосоведения в квартетах различна. Укажем один из способов звуковысотной организации на примере ГП 1 части 2 квартета, написанной в форме сложного периода (7+11 тт.) с расширением во 2 предложении. Основы звукоряда задействованных голосов фактуры 1 предложения является С-миксолидийский (в ведущем голосе в партии v-c) и С-гексахорд без VII ступени (“h”) в оstinатно повторяющемся в фигурационном мотиве сопровождающего голоса. Более сложную звуковысотную организацию имеет 2 предложение. Здесь одновременно сосуществуют опора на диатонику и принципы расширенной тональности с преобладанием роли диатоники. Обратим внимание на ладотональные особенности ГП в связи с ее тематическим строением.

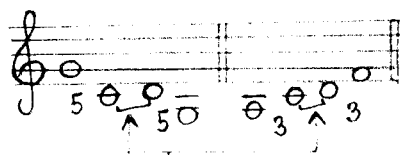
СХЕМА

предложения	первое			второе		
	А	В	С	А ₁	А ₂	С
фразы						
мотивы	1 2 3	1 2	1	1 2 3	1 2 3	1
тт.предложений	1 2 3	4 5	6-7	1 2 3	4 5 6-7	8-11
звуковысотная система	С-миксолидийский			С-гексахорд/C-dur	А-гексахорд С-ионийский	

Во 2 предложении в мелодии и сопровождающих ее средних голосах сменяются три диатонических звукоряда, корреспондирующие с мотивным строением темы и формы. Особенности строения звукорядов: в С-гексахорде отсутствует VII ступень (“h”); в А-гексахорде – II ступень (“h”), миксолидийский оттенок создает VII^{микс.} ступень (“g”), которая появляется при переходе к С-ионийскому (тоже в 1 предложении во 2 мотиве фразы В, во 2 предложении фраза А₂ награждает фразу В); зона действия С-ионийского шире строения фраз темы (это связано с возвращением к центру С в конце периода и с подготовкой кульминации).

В голосах фактуры (кроме баса во 2 предложении) преобладает ангемитонное сопряжение тонов (возможно, влияние Дебюсси, см. ниже). Материал 1 предложения опирается только на ангемитонику. Этому способствует три- и тетракордовое строение мотивов и субмотивов (интересен звуковой состав оstinатного мотива сопровождающего голоса, оказывающего влияние на строение тематического ядра ГП, – он симметричен:

1й субмотив 2й субмотив



ось симметрии

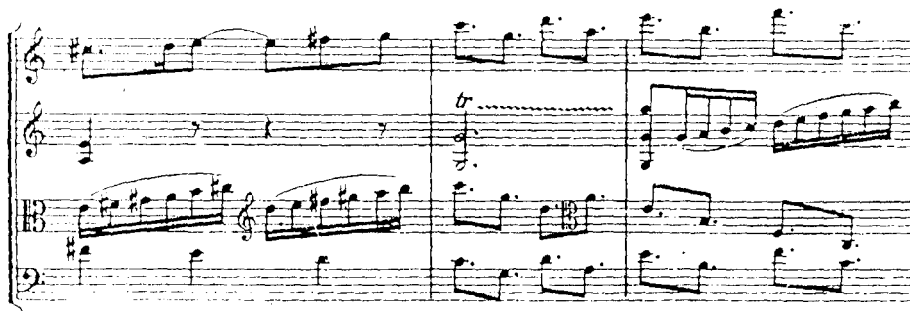
Несмотря на интонационную насыщенность, количество полутонов во 2 предложении немногочисленно, так как здесь развиваются те же принципы звуковысотной организации наименьших тематических единиц. В первом и втором звукорядах единственный пултон “e-f” (“cis-d”) вуалируется в пунктирном ритме соответственно $\text{♪} \cdot \text{♪}$ ($\text{♪} \cdot \text{♪}$). С-ионийский появляется в поступенном восходящем движении тонов, при котором

завоевывается диапазон 1, 5 октав в сопровождающем голосе партии v-по II при подготовке кульминации.

Расширенная тональность во 2 предложении действует симультанно (в одновременности) и сукцессивно (в последовательности) с модальностью. В тт. 1-4 нисходящая линия баса почти заполняет 12и тоновую шкалу одновременно с диатоникой, преобладающей в верхнем пласе фактуры; в хроматическом соотношении звукорядов C-гексахорд и A-гексахорд проявляется значение звуковысотного строения однотактного вступления, в гармоническом обороте H 5₃ - C 5₃ которого тональная центристремительность ослаблена в связи с характером функциональных отношений аккордов (VII^{dur} = D^{dur} / III).

1^o Mouvt ♩ = 84

1^{er} Violon
2^d Violon
Alto
Violoncelle



См. также 1 тему 1 части 4 квартета (d-moll^{нат.} – F-dur / A-dur; fis-moll^{нат.} – A-dur / F-dur); средний раздел 2 части 6 квартета (C-dur^{нат.} / Des-dur^{нат.}); 2 тему 2 части 9 квартета (начало, от т. 5 или 55: B-dur^{нат.} / D-

dur^{расшир.}) и др. Пример опоры на расширенную мажоро-минорную тональность – тема фугато 2 части 4 квартета (E): в течение 4тт. темы заполняется полный 12ти тоновую хроматический звукоряд с центром “d”.

В квартетах Мийо мелодия, как правило, протяженна и закончена; выполняет роль темы, которая несет в произведении функцию основополагающего компонента, определяющего его неповторимый облик и смысл, является отправным пунктом развития, объектом преобразования. Поэтому композитор уделяет большое внимание ее структурному оформлению. Характерным типом экспозиционного построения мелодики квартетов стал период квадратный и неквадратный различных типов (асимметрия неквадратности, напр., в творчестве Прокофьева стала частью его композиторской техники (65, 73)).

Ритмическое и структурное оформление мелодий Мийо со стремлением к членению на периоды и предложения, в которых сильны ощущения структур периодичных, структур суммирования, дробления и т.д., мелодико-ритмические повторы и секвенции – такое строение свойственно, французским народным танцевальным темам (21, 222). Наблюдение о роли ритмической повторности в музыке классицизма, которая, будучи неотъемлемым элементом народных танцев, способствовала созданию образа “объективного коллективно организованного действия”, можно отнести также и к Мийо в значении стремления отражать не индивидуалистическое, а коллективное сознание (см., напр., его оперы, “Провансальскую сюиту” и др.) (25, 26; 21, 271). Форма периода, по одному из семантических значений, близкому французской культуре, это форма, наделенная стройным равновесием предложений и всей метрической структуры (66, 47). Такому пониманию периода близко структурное оформление многих мелодий 1-9 квартетов Мийо.

При модальной технике структура мелодии может опираться на строгий метр и квадратность, или свободный метр и неквадратность (последнее более типично для модальности) (61, 32). Подобные признаки свойственны ГП 1 части 2 квартета. Здесь в рамках неизменного 6/8 метра возникают смещения: синкопы, которыми пестрит ритм мелодии, стирают появление сильных долей такта; дуоли в тт. 6-7 2 предложения и позже полиритмия дуолей нижнего и триолей верхнего пластов в тт. 8-11 эти несоответствия усиливают. Ритм оказывает влияние также и на структуру темы. Благодаря синкопам возникают гемиольные (полупторные) отношения 3:2 в тт. 3, 10 периода [6/8] ♩ | ♩ ♩ ♩ [♩] | или 2:3 в тт. 13-14 периода [6/8] ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩, которые смещают границы предложения и периода в целом. Проследим, как на основе квадратности возникает неквадратность.

The image displays three musical staves in 6/8 time. The top staff, labeled 'A', shows measures 1, 2, and 3. The middle staff, labeled 'A1', shows measures 8 and 10. The bottom staff, labeled 'СХЕМА', shows a simplified rhythmic pattern. Dashed lines connect notes between the top and middle staves, illustrating the relationship between the two phrases.

В фразе А обоих предложений есть признаки сокращения четырехтакта. Схема показывает, что реальный ритм мелодии – более

оригинален, более острый, содержит импульс, придающий теме энергичность, динамизм и устремленность, свойственную этому разделу формы. Во 2 предложении квадратность нарушается также с помощью расширения в кадансе. Заключительный 3й мотив A_2 фразы и мотив С фразы подвергается интонационно-ритмическим изменениям. Особенно разнообразны ритмические приемы: используется иной выбор и след длительностей, мотивы в целом увеличиваются в 2 раза, их ритм выравнивается.



Тематизм оказывает большое влияние на структуру периода. Т.н., развитый период здесь возникает благодаря тому, что тема не только излагается, но и содержит мотивную разработку. Особое значение в мотивном развитии приобретает вариантная техника, как метод тематического развития, создающая разновидности темы путем обновления ее мелодических оборотов с возможным расширением или сокращением структуры.

В приведенных примерах видно, что непрерывное обновление на уровне фраз и мотивов способствует изменению их состава и продолжительности, структурному изменению, последовательности, обновлению мелодических оборотов. Подобный тип вариантности характерен для XX в. (подробнее об этом 66, 151-153). Важно, что

приведенные случаи указывают на тщательность продуманности и насыщенность тематической работы в произведении.

Примером органической неквадратности служит 1 тема 3 части 4 квартета, в которой период складывается из 7+7 тт.

[Très animé $\text{♩} = 100$]

Построение 1 темы 3 части 6 квартета (26 тт.) делится на 2 повторные предложения 12+14. Используя объединение т.в.п. в данном случае 1:3 или 1:2, это построение можно рассматривать как неквадратный повторный период 4+5 (4+1) с нарушением квадратности за счет расширения во 2 предложении.

III

Très Vif et rythmé

Особую роль во 2 предложении приобретает перегруппировка тактов: 3, 4 т.в.п. перемещены на место 2, 3 т.в.п. Их плагальность нарушает гармоническую последовательность заданную в 1 предложении и способствует более длительному возвращению к тонике (см. схему).

СХЕМА

тт.:	1-3	4-6	7-9	10-12	13-15	16-18	19-21	22-24	25-26
	V	V	V	V	V	V	V	V	V
т.в.п.:	1	2	3	4	1	2	3	4	5
гармонические функции:	TD	T DT	SD	SD	TS	S	ST	S	SDT

Есть случаи стремления к созданию квадратности с помощью нерегулярной ритмики. Так, в неквадратном построении 7+8 тт. 1 темы 4 части 2 квартета образуется 8тт. во 2 предложении с помощью расширения затакта 1 предложения до целого такта.

В 1 теме 1 части 4 квартета ритмическое продление т. 3 (а также тт. 7, 10, 14) с помощью межтактовой синкопы оказывает влияние сразу на несколько структурных моментов на различных уровнях. Группировку по 4 тт. типа суммирования образуют тт. 1-4 (1 + 1 + 2).

тт. 1 2 3-4

Четырехкратный повтор этой группировки усиливает доминирующее положение метра, регулярность ритмических фраз-формул, а также квадратность построений: (4+4) + (4+4). Другим свойством интонационно-ритмической фигуры тт. 3-4 является отклонение от строгой метрической пульсации в сторону ее опережения



Этот принцип действует при наложении границ двух начальных 8тт. темы: второй 8тт. начинается в момент звучания т. 8 1 периода (см. тт. 1-15). Продолжительность периода расширено также на 2 тт. за счет дополнения. Т.о., в ритмическом оформлении тт. 3-4 заложены две противоположные формообразующие тенденции: стремление к регулярности и ее нарушению.

Примеры квадратности в мелодике квартетов весьма немногочисленны (см., напр., ПП 3 части 2 квартета; ГП 1 части 6 квартета).

Особую роль в произведениях играет мелодизированность голосов всей фактуры и возникновение на этой основе линейности.⁵⁰ Голосоведение в фактурном изложении темы на ряду с другими элементами музыкальной ткани несет важную формообразующую

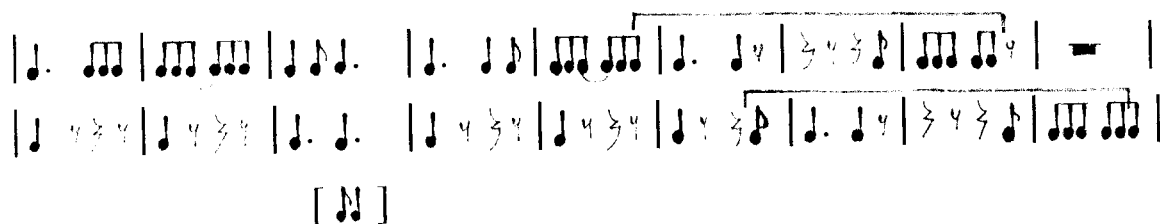
функцию в сочинении, как это происходит, напр., в 1 части 2 квартета. Особый интерес в ГП вызывает контурное двухголосие пластов, завершающее тему: прямолинейное гаммообразное полиритмическое наложение дуолей и триолей начинается в диапазоне 4х октав ("G" и "g³") и движется навстречу друг другу с последующим перекрещиванием. В рамках темы происходит смена типов голосоведения: гомофонно-гармоническое голосоведение постепенно распадается и растворяется в монолитном движении всех голосов фактуры в заключительном кадансе. Это лавинообразное движение с остановкой на доминанте C-dur означает не только конец ГП, но также отделяет два способа организации тематического материала, соответствующих двум главным образным сферам ГП и ПП. Отмечается, что если Мийо использует гамму вначале разработки, то он ее повторяет и в конце раздела (92, 62). Это замечание подтверждает такую особенность композиторской техники, как повтор некоторых приемов, распространение их действия на различные разделы формы, благодаря которым усиливается значение сквозного развития и ясности формы. Попутно отметим самостоятельность формообразующей роли линейной поступенности в 1 части. Сравним два отрывка: конец ГП и последние такты. Выразительный эффект линий – в их динамической устремленности, характере утверждения, заключительности момента.





Голосоведение СП, для которой свойственны тональная неустойчивость, интонационная связь с ГП, структурная незавершенность, подчеркивает ее характер. В фактуре прослеживаются два плана: сочетание линейности (преемственность от ГП) и аккордового склада (подготовка ПП). Все голоса мелодизированы и, одновременно, по вертикали возникает цепь многотерцовых гармонических структур: несходящих 7- и 9- аккордов. В их чередовании преобладают линейные (мелодические) связи над ладогармоническими, усиливается роль фонизма, в которой прослеживается влияние Дебюсси.

Относительной “прозрачностью” фактурной плотности отличается ПП. В ней выделяется два пласта – мелодия и сопровождение, которые в кадансе редуцированы в один пласт.



В ЗП возвращаются принципы голосоведения ГП. В целом, план голосоведения экспозиции соответствует контрастному, неконфликтному

содержанию сонатной формы, образных сфер его тематического материала. В динамизированной репризе принцип контрастности усиливается, ведет к синтезу элементов тематизма: отдельные темы вбирают элементы иных, в том числе, принципы голосоведения. Роль тематического контраста ослабевает, на первый план выступает идея многообразия сочетаний, комбинаций элементов контрастных структур. Это подтверждает и анализ интонационно-мелодического строения тем цикла. Темы 1, 3 и 4 частей квартета опираются на тоны $T5_3$ и мажорного гексахорда. Темы 2 части основываются на звукоряде расширенной тональности, но и здесь найдем опору на тоны $\uparrow t5_3$ (тоже см. в 111, 1213).

1 часть, III

V-C

V-NO I

V-NO II

V-LA

3 часть (4-ая)

V-NO I

V-LA

V-LA

Detailed description of the musical score: The score consists of seven staves of music. The first staff is for Violoncello (V-C) in 6/8 time, starting with a treble clef and a 2-octave sign. It contains a melodic line with Roman numerals I, V, I, I, I, I, I, I. The second staff is for Violino I (V-NO I) in 6/8 time, with a treble clef and Roman numerals I, I, I, I. The third staff is for Violino II (V-NO II) in 6/8 time, with a treble clef and Roman numerals I, I, I, I, I, I. The fourth staff is for Viola (V-LA) in 6/8 time, with a treble clef, an 8va sign, and Roman numerals I, I, I, II, I. The fifth staff is for Violino I (V-NO I) in 2/4 time, with a treble clef, a piano (p) dynamic marking, and Roman numerals I, I, I, I, II, V. The sixth staff is for Viola (V-LA) in 2/4 time, with a treble clef, a mezzo-piano (mp) dynamic marking, and Roman numerals I, V, V, V, I, II, I. The seventh staff is for Viola (V-LA) in 2/4 time, with a treble clef and Roman numerals I, V, I, II, V, II, I.

ГП (E-dur)

v-c

5 часть, F

2 часть, F

Принципы интонационно-мелодического развития в квартетах разберем на примере 1 части 6 квартета, написанной в сонатной форме.

Особую роль в мелодической линии ГП играет сочетание песенности и инструментальности. Песенный характер создается преобладанием секундового сопряжения тонов, особенностях фактурного изложения с характерным функциональным делением голосов, в котором заметна тенденция к независимости в полиладовом наложении $g\text{-moll}^{\text{нат. мел.}}$ верхних голосов на G-dur нижнего голоса в партии v-c и архитектонике темы (в форме 8тт. периода с варьированным повтором). Инструментальное начало проявляется в свободном отношении к

регистровому изложению (в течение 4 тт. завоевывается диапазон двух октав). СП отсутствует. ГП и ПП сменяются в сопоставлении с секундовым тональным соотношением ($g\text{-moll}^{\text{нат., мел.}} / G\text{-dur} - F\text{-dur}$).

Инструментальный, развивающий характер ПП создается широкими скачками, завоеванием большего (в сравнении с ГП) диапазона (“g” – “a³”), восходящим секвентным движением в первой половине неделимого 9и тт. периода, которое готовит кульминацию в т. 5, подчеркнутую динамически (*mf*) и регистрово (достигается наивысшая точка мелодии – “a³”). Она является, одновременно, моментом наивысшего напряжения всего экспозиционного раздела.

Развитие небольшой разработки направлено к кульминации во втором разделе. Ее интонационной основой служит заключительный мотив экспозиции, который, благодаря секвентному повтору (в целом, в восходящем движении) и имитациям, находит продолжение в кульминационный момент раздела. Развитие разработки оказывает влияние на строение репризы, в которой благодаря включению разработочных моментов непрерывно развивается и, даже, превышает по уровню экспрессии, динамизм изложения материала экспозиции. Так, в ГП появляется подголосок, построенный на мотиве групп шестнадцатых. Здесь сохраняется секундовое тональное соотношение тем с последующим возвращением к тонике G-dur в ПП, не оказывающим, однако, большое влияние на ее строение: структурное расширение весьма незначительно (2 тт.).

Т.о., свойствами этой части являются небольшие размеры отдельных разделов формы, контрастное сопоставление тем и разделов, сохранение тонального соотношения в репризе (по отношению к экспозиции). Методы развития, особенно в разработке, разнообразны: структурные (дробление тематизма и вычленение фраз); звуковысотные (интервальные изменения повторяющихся элементов, тональные обновления, в т.ч. секвенции);

фактурно-тембровые (смена функционального распределения голосов фактуры подчеркивает отличие соседних разделов формы; однако переинструментовка не свойственна для крайних частей формы); полифонические приемы (имитации см. в В).

4. 3. Выводы.

Наблюдения над мелодикой квартетов 1-9 Мийо выявляют некоторые общие свойства.

Ладотональная организация мелодики в квартетах Мийо основывается на диатонических ладовых структурах, свойственных французскому фольклору (21), расширенной мажоро-минорной тональности, их различных сочетаниях на разных уровнях фактуры в одновременности. Одним из частых способов хроматической насыщенности музыкальной ткани является полиладовое или политональное наложение пластов.

Мелодическая линия, как правило, протяженна и структурно замкнута, экспонируется в форме делимого периода. Разнообразны приемы ее развития: структурные (дробление темы на фразы, мотивы, использование периодических структур, секвенций и т.д.); звуковысотные, ритмические, фактурно-тембровые, полифонические. Здесь Мийо выступает как продолжатель национальной традиции народной и профессиональной. Особенность строения мелодий заключается в предпочтении композитором формы периода перед другими формами, неквадратности перед квадратностью и многообразии примененных разновидностей формы неквадратного периода.

В голосоведении используются элементы различных фактурных принципов. Повышенную роль играет полифоническая техника, одним из ее приемов является линейность, для которой свойственна мелодизированность линий, отчетливо выраженная тональная оформленность и приоритет линейных связей относительно независимых голосов фактуры или фактурных пластов. В этом проявляется черта, характерная для стиля композитора в целом — возрождение линейно-контрапунктического письма французских композиторов XVII–XVIII вв.,

соприкасающаяся с исканиями Стравинского неоклассического периода, методами Бартока и Хиндемита. Смена или сочетание фактурных приемов всегда несет формообразующую нагрузку.

В сравнении особенностей строения мелодики Мийо, Франка, Форе, Дебюсси, Равеля, звуковысотного и ритмического оформления мелодики, особенностей ладотональной организации, структурного оформления, приемов развития, особенностей голосоведения и др. выявляются следующие общие черты: опора на строение мажоро-минорной тональности, обращение к модальности (у Дебюсси); в качестве структур для оформления тематизма предпочтение сочетания неквадратности разных видов и периодических структур; активное использование вариационности; активная роль полифонической техники письма, ее трактовка как неосъемлемой части голосоведения, а индивидуальной особенностью – развитие также линейной техники письма, как более старшей формы полифонической техники письма (28, 305). См. также монотематический принцип организации (в квартете Франка, Дебюсси и 2 квартете Мийо).

Так, черты сходства в композиционной технике Мийо и Равеля обнаруживаются в таких особенностях строения мелодики, как создание ярких, развернутых мелодий, основанных на диатонике (ГП 1 части, тема крайних разделов скерцо Равеля), или расширенной тональности (3 часть квартета Равеля), как опора на периодические структуры, для которых свойственна интонационная и ритмическая обновляемость (в ритмическом строении мелодики квартета Равеля возможно сочетание стремления к нарушению регулярности на мотивном уровне и стремление к сохранению регулярности на уровне более продолжительных построений, особенно в мелодиях с жанровой связью (скерцо)), как формирование на основе периодических структур по 2, 4 тт. квадратных структур (ГП 1 части

квартета Равеля), или неквадратных структур (3 часть квартета Равеля). Структурное оформление мелодики широкого дыхания основанное на сумме коротких образований с образованием периодических структур, использованием приемов дробления, суммирования и т.д. свойственно и мелодике квартета Форе.

Обращение Мийо к ангемитонике (см. тематизм 2 квартета Мийо), остинато, припоминает Дебюсси, для строения мелодики которого, наряду с предпочтением узкого диапазона (напр., трихордовые структуры) в строении мотивов, характерно ангемитонное строение мотивов, среди формообразующих факторов – остинато. Также как и у Форе, у которого среди приемов развития распространены вычленение мотивов, точные повторы (остинато, единоритмия), неточные повторы (секвенции), приемы варьирования, полифонические приемы (обращение, имитации, каноны).

В приемах развития Мийо можно найти черты преемственности с Франком в широко разрабатываемой, вариационной технике на уровне звуковысотного строения мелодики (активное изменение интервального состава, диапазона, сужение или расширение продолжительности мотива) и на уровне ритмического строения мелодики в создании многочисленных изменений выбранной единицы.

В квартете Форе доминирование мелодизированности определяет особенности фактуры с полифонизированностью ее голосов, оказывающей влияние на гармоническое оформление, способы ритмической организации (в ритмическом разнообразии голосов фактуры, частом вуалировании опорных долей пульсации) и особенности строения.

В качестве индивидуализированных признаков композиционной техники в строении мелодики квартетов выступают следующие черты. Принцип оформления мелодики (квартет Франка) – т.н. “бесконечный тип” со становлением целого на основе вариационных принципов изменений короткой единицы (с выбором в качестве тематического ядра фразы,

мотива, субмотива с характерной чертой фразировки вообще, в ее связи с речью, величиной фразы, ориентированной на длительность человеческого дыхания (62, 335)) и выстраиванием на этой основе целого; приемы развития – разработочные принципы (квартет Франка). Ритмическое оформление мелодики без усложненности (квартет Франка).

ГЛАВА 5.

О метроритме квартетов № 1-9, 1912-35 Д. Мийо.

5. 1. Общие замечания.

5. 2. Анализ некоторых черт метроритма квартетов № 1-9, 1912-35 Д. Мийо.

5. 3. Выводы.

5. 1. Общие замечания.

Одной из важнейших проблем музыкального творчества XX в., связанной с изменениями, которые претерпел музыкальный язык, стала проблема ритма (и, шире, – проблема времени): ослабление функциональных связей, переосмысление или отказ от тональной системы способствовали выдвигению элементов, ранее занимавших подчиненное положение (63, 3-8; 50, 3-4; 59; 26 и др.). Принципы, на которых основан ритм XX в., отличаются от принципов ритма предыдущих веков: структура ритма усложняется – большую роль приобретают такие качества как нерегулярность и асимметрия; ритм начинает играть огромную роль в формообразовании; ⁵¹ возникает ряд ритмических систем зафиксированных (Мессиан) или незафиксированных (Стравинский). “На протяжении нескольких последних веков в профессиональной музыке не складывались стили, в которых ритм играл бы основополагающую роль в форме и достиг высшей сравнительно с другими элементами организации” так, как это произошло в практике века, в начале которого “в творчестве... Стравинского... ритм занял в малой форме... столь же важную, ведущую

позицию, какую ранее занимала гармония, изменив тем самым классическое соотношение элементов в организации формы” (63, 4, 5).⁵²

Неслучайно отмечается, что преимущественно в ритмичной живости состоит новизна Мийо, которую он привнес во французскую музыку. И далее, среди композиторов того времени он является, вероятно, лучшим, так как ритм – важнейшая движущая сила работ типа “Хоэфоры” и “Человек и его желания”. Важность ритма и тембра в его музыке объясняет уважение Мийо к Дебюсси, разрабатывавшего ритм по-своему очень тонко, в оппозиции к Кокто. Его увлечение бразильским ритмом и джазом привело к полиритмическим комбинациям, которые наполнили его музыку большей свободой и энергией. Разрабатывая ритм, Мийо был занят актуализацией элементов ткани во французской музыке. Вклад Мийо находится в его сознательной попытке создать здоровое искусство, оставаясь связанным с традицией. Его новшества в областях ритма, в некомпромиссности политональности и т.д. значительны, желание сделать вклад в музыкальный язык и технику композиции после распада классической тональности, сохраняя связь с наследием, безусловно, дает право ему занять достойное место во французской музыкальной традиции (131, 261-262).

Выдвижение ритма на место одного из определяющих элементов музыкального языка в творческой практике XX в. потребовало его нового теоретического переосмысления,⁵³ изучения выразительной и формообразующей роли ритма в стилях композиторов и его исторических перспектив. Методологический недостаток работ усматривается в недооценке ритма как “специфически музыкального явления”, его органических связей с мелодикой, гармонией, формой; в методологии анализа ритма – необходимость учитывать особенности материала, предоставляемого музыкальной практикой (63, 6).

Рассматривая ритм (от гр. *rhythmos* – мерное течение) в двух значениях (в узком – соотношение музыкальных длительностей и акцентов; в широком – понятие включающее “метр”),⁵⁴ в качестве метода анализа разбираемых 1-9 квартетов Мийо, обратимся к классификации ритмики Холоповой, в основе которой положены две пары метрических явлений:

1. регулярность – нерегулярность
2. акцентность – безакцентность (времяизмерительность)

и их перекрещивания:

1. регулярная акцентность
2. нерегулярная акцентность
3. регулярная времяизмерительность
4. нерегулярная времяизмерительность.

В ходе анализа попытаемся определить тип ритмической организации, используемый Мийо в выбранных нами произведениях, особенности участия ритма в формообразовании и степень влияния национальной традиции на тип ритмической организации.

5. 2. Анализ некоторых черт метроритма квартетов № 1-9, 1912-35 Д. Мийо.

Метроритм (проявление метра и ритма) квартетов Мийо выдвигается в ряд важнейших элементов выразительности этих произведений. В его основе лежит опора на регулярную акцентность, остинатность ритмических рисунков, периодичность. Эти же качества считаются типичными для творчества композитора в целом. А их происхождение усматривается в двух тесно взаимодействующих между собой истоках: танцевальной и маршевой музыке фольклора и старинной инструментальной музыке.⁵⁵

Приведем некоторые замечания по поводу общих свойств метроритмики Мийо и их связи с национальной традицией. «Метроритмические формулы старинных танцев и маршей лежат в основе большинства оперных сцен или частей инструментальных сюит [Мийо – Т. С.]. Преобладают танцевальные ритмы Средиземноморья (провансальские, испанские, португальские, итальянские), ...многие своими корнями уходят в народное искусство, причем очень древнее» (21, 272). Культивирование многими композиторами XX в. (Прокофьев, Барток, Мийо, Хиндемит и др.) нарочито строгого стиля, связанного, в частности, с возрождением чеканных, моторно-остинатных ритмических структур, берет свое начало в архитектурном совершенстве оперного спектакля Люлли (23, 22-23).

К общим чертам метроритмики квартетов относят также использование традиционных размеров, тактовая организация, периодическое (2+2) или не периодическое (2+2+1) строение фраз, особенно привлекательное в медленных частях, гемиолы, несовпадение мотива с тактом, особенно характерное для развивающих разделов, джазовые ритмы в всех 3 частях 4 квартета и др. (см. 3 главу).

Действительно, отличительным свойством акцентной ритмики квартетов 1-9 Мийо является преимущественное положение регулярной акцентности над нерегулярной акцентностью. Диапазон проявления обоих принципов организации метроритма в произведениях широк. Среди основных средств регулярности таких, как неизменный простой или сложный метр, согласование мотива с тактом, единообразие длительностей и акцентов, остинатность тактового ритмического рисунка, квадратность (65, 75) – практически все находят применение (о неквадратности более характерной для структуры периода в квартетах см. 4 главу). Особое место принадлежит многообразно проявляющейся остинатности. Отмечены некоторые черты проявления регулярности на уровне мелодики и сопровождения. Многообразием проявления, разнообразием ритмических формул отличается и нерегулярность. Создаваемое расхождение между реальными и метрическими акцентами принимает характер диссонанса, отклонения. Важно, что действие нерегулярности, как правило, относительно непродолжительное и направленное на временное нарушение регулярности пульсации при подчиненности метру, – в целом выполняет важнейшую роль обогащения метроритма.

Регулярность на уровне мелодики рассматриваем на примере широко представленной повторности в ее разных проявлениях, в частности, остинатности и единоритмичности как свойств остинатности, ритмического варьирования. На уровне сопровождения рассматриваем проявление остинатности, ритмического варьирования. К общим проявлениям регулярности относим метрическую организацию разбираемых квартетов Мийо, проявление метрической строгости всех голосов фактуры. Нерегулярность показываем на примере отдельных приемов и во взаимодействии с регулярностью на уровне степени метрической строгости. Остановимся на проявлениях регулярности и нерегулярности более подробно.

В действии регулярности на уровне мелодики выделяются два метода работы:

1. сохранение ритмической структуры темы в последующих проведениях при варьировании звуковысотного состава мелодии,
2. изменение ритмической структуры темы в последующих проведениях при звуковысотной стабильности.

В целом примечательно стремление к сохранению целостности темы, в которой ритм является стабилизирующим фактором. При звуковысотной стабильности ритм в мелодике также мало меняется (изменения ритмического строения более характерны для сопровождающих голосов – см. варьирование ритмического рисунка отдельных сопровождающих голосов и их группы в процессе развития формы 2 части 2 квартета).

Способы ритмического развития в мелодике:

1. незначительное ритмическое варьирование при звуковысотной стабильности (1 часть 2 квартета, 1, 2 части 4 квартета, см. также примеры в таблице ритмического варьирования, касающиеся мелодики),
2. прием смещения с метрических позиций (3 часть 2 квартета, см. также примеры в таблице ритмического варьирования, касающиеся мелодики),
3. ритмические преобразования с помощью полифонических средств: увеличение, уменьшение (увеличение в 2 раза ГП в разработке, коде 1 части 2 квартета, увеличение в 2 раза мотивов основной темы в С 3 части 2 квартета), ракоход (от т. 51 в 1 части 9 квартета), стретта (конец фугато среднего раздела во 2 части 2 квартета, реприза в 3 части 6 квартета, кода в 1 части 2 квартета и др.) ротация⁵⁶ (т. 50-53 в партии v-по II в 3 части 6 квартета),
4. мелодико-ритмическое варьирование, развитие темы как целого (см. 1 часть 2 квартета).

Во 2 части 2 квартета часть темы, начальное бтт. образование в партии v-la, служит источником для развития части, моделью для последующего вариантного обновления материала. Мелодико-ритмическое развитие основывается на совмещении двух методов работы с темой. С одной стороны, сохраняется ритмическая структура данной модели при варьировании ее звуковысотного состава. С другой – каждая модель получает новое мелодическое и ритмическое продолжение. Главным стабилизирующим элементом, способствующим узнаваемости модели в последующих проведениях, становится ритм. Изменению подвергаются: продолжительность звена (модель сокращается до 4-2 тт. во 2-6 проведениях, восстанавливается до 5 тт. в 7 проведении репризы и вновь сокращается в коде); продолжительность вариантов темы (вслед за неизменной частью, как правило, следует расширенное решение модели; исключение составляет 2 и 6 (тема фугато) варианты).

Значение высотного и временного фактора в вариантном развитии модели 2 части 2 квартета неодинаково: первостепенное значение получает развитие звуковысотного уровня.⁵⁷ Думается, это связано с тем, что композитор отдает предпочтение мелодике перед остальными элементами выразительности. См. варианты темы, возникшие в процессе становления формы части.

A1
 V-I mp L 6тт.

A2
 V-II 7тт.

V-LA 3тт. p

A3
 V-CL 2тт. ff

A4
 V-DB 2тт.

A5
 V-DB 2тт. cresc. f

A6
 V-CL 2тт.

A7
 V-II 5тт.

A8
 V-DB 2тт.

В сопровождении, с выстраиванием, в разной степени, протяженных линий, основанных на повторности мотивных структур, заметны

различные методы ритмической работы. По степени точности повтора различаются следующие виды ритмической работы с мотивом в пределах его узнаваемости:

1. повторность точная или неточная (остинатность и единоритмичность),
2. ритмическое варьирование.

Особого внимания в квартетах Мийо заслуживает такое проявление регулярности, как остинатность (в значении частного проявления повторности, о проблемах терминологии см. 26, 68-78). Отмечается огромное значение остинатности для XX в. (там же, 66). Остинатность в значении многократной повторности, конкретного приема (о трактовке остинатности см. там же, 67-68) подразумевает соединение изменяющихся и неизменных компонентов – качества, указывающие на противоречивый характер явления (там же, 68-69).

Частные проявления остинатности в квартетах Мийо и др. по особенностям проявления ритма и звуковысотности в данной работе условно различаем на остинатность (в значении сочетания ритмической и звуковысотной стабильности в единице измерения, многократного повторения мелодической, ритмической фигуры, звука и др. с сохранением его звуковысотного положения (точный звуковысотный повтор)) и единоритмичность (в значении многократного повторения мелодической, ритмической фигуры и др. с изменением его звуковысотного положения в пределах узнаваемости (неточный звуковысотный повтор) и выдвиганием ритма в единице измерения, в качестве стабилизирующего фактора, перед звуковысотностью).

Многочисленность участков остинатности и продолжительность действия участков остилато (от 1-16 тт.) и единоритмии (от 2-12 тт.) с задействованием от 1-3 голосов фактуры отличает 1 квартет Мийо, по сравнению с другими разбираемыми квартетами (возможно, следствие влияния техники Равеля и Дебюсси, в квартете последнего из которых

остинатность и единоритмичность нашли особенно широкое применение, как один из важнейших выразительных средств, с задействованием до 4х голосов фактуры (см. 1 часть)).

Примеры остинато в 1 квартете:

тт. 4-1 перед G, тт. 1-8 H, тт. 1-4 I, тт. 4-1 перед K, тт. 1-4, 14-16 L в 1 части;

начальные тт. 1-5, тт. 1-8 M во 2 части;

тт. 1-2, т. 3, тт. 4-5 A, тт. 4-5 B, т. 1, тт. 3-4 D, тт. 4-1 перед F, т. 1 F, тт. 2-5 G, т. 2, т. 1 перед J, т. 1, т. 2 J в 3 части;

тт. 3-6 D, тт. 6-1 перед E, тт. 5-1 перед F, тт. 1-4 F, тт. 1-7 G, тт. 2-1 перед H – 1-4 H, тт. 4-1 перед I, тт. 1-4 J, тт. 1-2, тт. 3-19 L, тт. 2-1 перед P – тт. 1-3 P, тт. 4-1 перед S, тт. 1-5 S, тт. 6-9 W в 4 части.

Примеры единоритмии в 1 квартете:

тт. 10-3 перед H, тт. 1-10 H в 1 части;

начальные тт. 1-7 во 2 части;

тт. 1-7 A, тт. 2-6 B, тт. 1-7 D, тт. 1-7 E, тт. 2-1 перед F – тт. 1-8 F, тт. 2-1 перед G, тт. 1-11, 2-11 G, тт. 4-7 I, тт. 1-3 J в 3 части;

начальные тт. 1-12, тт. 1-8 A, тт. 1-12 M, тт. 2-1 перед P – тт. 1-8 P, тт. 1-5 W в 4 части.

В целом остинатность и единоритмичность в квартетах Мийо используются многообразно. Может быть задействовано одновременно различное количество ритмоформул, фактурных линий, порядок вступления голосов.

В этой связи интересен случай ритмической, фактурной и, неточной, масштабной симметрии в ЗП 1 части 2 квартета.⁵⁸ В этом фрагменте отсутствует интонационный повтор и симметрия не воспринимаются на слух, отходя на второй план. Но создаются необходимые условия для рельефной подачи и, одновременно, развития материала, в котором

ритмический и фактурный аспекты приобретают важное структурирующее значение.

СХЕМА



С точки зрения выразительности вообще, оstinatность и единоритмичность носят динамический характер: организация нередко нескольких фактурных линий с помощью единообразия ритма создает впечатление упорного, моторно-токатного движения, как, напр., это происходит в 4 части 2 квартета. В этой части характер развития фактурными пластами, особенно в среднем разделе, заставляет вспомнить фактурные принципы организации *concerto grosso* (об этом подробнее см. далее).

С точки зрения формообразования, оstinatность и единоритмичность играют важную структурирующую роль: наиболее часто появляются в экспозиционных и связующих разделах; оstinatность присутствует также в разработочных и репризных частях формы. В целом, в большей степени используется оstinatность. Примеры их более густого скопления, кроме 1, 3 и, особенно, 4 частей 1 квартета, можно найти также во 2 квартете, особенно, его 4 части. Для иных квартетов более

характерна относительная независимость голосов, обусловленная мелодизацией всех голосов фактуры.

Анализ строения оstinатности и единоритмичности, при котором учитываются такие аспекты, как ритмический (степень подчиненности метрической акцентности) (1), фактурный (количество задействованных голосов (2 а), количество разных мелодико-ритмических фигур (2 б), количество реальных фактурных уровней ткани (2 в)) и структурный (продолжительность звеньев (3 а), характер повтора звена (3 б), характер повтора эпизода, содержащего единоритмичность, на расстоянии (3 в), место в форме (3 г)) показывает следующие особенности:

1. с помощью оstinатности и единоритмичности, как правило, возникает соответствие со строгостью метрической акцентности благодаря периодичности коротких мелодико-ритмических звеньев, однако возможно и противоречие оstinатности и единоритмичности с метрической акцентностью из-за несоответствия продолжительности повторяемого звена основной пульсации с закономерным временным смещением звена с метрических позиций при повторе (прием ротации возможен из-за продолжительности звена в партии v-c равной 7 долям в 4/4 такте в тт. 1-7 и 3, 5 долей в тт. 17-23 1 части 7 квартета и др.)

2. а) количество задействованных голосов различно: от 1 до 4,

б) степень индивидуализации в каждом из них также различна – одновременно участвует от 1 до 3 мелодико-ритмических формул,

в) в основе их организации лежит повтор интонационных ячеек в разных слоях ткани: оstinатность в большей степени характерна для сопровождающих голосов, единоритмичность встречается также и у ведущих (конец ГП 1 части 2 квартета А ; разработка той же части – контрапункт 2х тем, D),

3. а) продолжительность звена равна от 1/2 до 2х тактов,

б) повтор звена бывает точным – в случае остинато, и неточным – в случае единоритмии,

в) при повторе участков формы на расстоянии характер повтора зависит от строения данного репризного отдела формы (возможно сокращение, расширение, точный повтор): более частый случай – сокращение (2-5 части 2 квартета), менее – расширение (1 часть 2 квартета), случаи точного повтора немногочисленны, наблюдаются лишь в отдельных фрагментах формы (напр., в 4 части 2 квартета повторяющийся мотив в партии v-по II, в тт. 3-1 перед D и далее, является точным повтором в транспозиции мотива, в партии v-с 2 темы из В, имеющим характер единоритмии с 2тт. строением звена, см. повторы этого звена в других фрагментах части),

г) остинатность и единоритмичность встречаются во всех частях формы (см. 1 квартет): весьма характерны для экспозиционных и репризных разделов (см. также 1-5 части 2 квартета, 1-3 части 4 квартета, 1-2 части 6 квартета, 1, 4 части 9 квартета), связующих отделов (1, 3, 4, 5 части 2 квартета), разработочных (1е части 2, 6 квартетов) и средних разделов формы (2-5 части 2 квартета, 2 части 4, 6 квартета).

Повторность кратких мелодико-ритмических образований, точная или видоизмененная в пределах узнаваемости, служит динамизации.

Так, семикратный повтор 2тт. образования в тт. 22-37 1 раздела 3 части 4 квартета подготавливает кульминацию. Его основу составляет начальный и завершающий мотивы ведущей темы, звучащие в одновременности в первых двух проведениях (попутно заметим, что мотив нижнего сопровождающего голоса заимствован из сопровождения ведущей темы 1 части квартета, а пульсация четвертных в партии v-la схожа с пульсацией сопровождения 2 части квартета). В динамическом нагнетании участвуют также изменяемые параметры музыкального материала (ладотональный, интонационный состав, регистр) и, в данном случае, неизменные (структурное и ритмическое оформление темы).

Прием ритмического варьирования мотива сопровождения, встречающийся в квартетах, связан с акцентной регулярностью. Степень изменений ритмического варьирования можно определить состоянием следующих параметров при повторах: звуковысотности (з), ритмического строения (рс), метрических позиций (мп). С помощью анализа неизменности или изменяемости этих параметров выявлены следующие способы варьирования на уровне сопровождения. К примерам варьирования мотивов на уровне сопровождения таблицы были присоединены несколько примеров варьирования на уровне мелодике.

ТАБЛИЦА

Ритмическое варьирование сопровождения.

Порядк овое число	Параме тры		Примеры
	сохране ние	измен ение	
1.	рс, з	мп	тт. 6-8, 11-13, 12-14 (и подобные места в части), 82-84 1 части 5 квартета тт. 52-53 4 части 5 квартета тт. 50-53 3 части 6 квартета тт. 1-7, 17-23, 1 части 7 квартета тт. 50-52 2 части 9 квартета
2.	рс	з, мп	тт. 24-25, 28-29 (и подобные места в части) 1 части 1 квартета тт. 14-16, 45-46, 58-60, 112-113 1 часть 5 квартета тт. 96-98 4 части 5 квартета
3.	мп	з, рс	тт. 121-122, 126-127, 129-130 1 части 5 квартета
4.	з	рс, мп	тт. 1 части 5 квартета тт. 15-16 (и подобные места в части), 39-43 1 части 7 квартета тт. 35-40 2 части 7 квартета тт. 42-43, 44-48, 48-49, 50-51, 55-56 4 части 7 квартета тт. 95-97 2 части 9 квартета т. 36, 3 части 9 квартета
5.	-	з, рс, мп	тт. 1-2 (и подобные места в части), 81-85, 89-91, 110-111, 115-118, 138-141 1 части 5 квартета тт. 42-43 4 части 5 квартета тт. 5-8 1 части 6 квартета тт. 20-21, 22-23, 2 части 6 квартета тт. 31-34 1 части 7 квартета тт. 14-16 2 части 9 квартета тт. 5-6 4 части 9 квартета

Таблица показывает, что 1 часть 5 квартета насыщена ритмическим варьированием в разной степени изменений. В тт. 20-21 2 части 6 квартета при смещении всех параметров звена образуется периодичность на уровне структуры при объединении отдельных звеньев в метр высшего порядка.



В связи с вопросом о повторности рассмотрим влияние ритмической повторности всех фактурных уровней на степень метрической строгости.

Но прежде приведем некоторые общие замечания по поводу общей метрической организации квартетов 1-9 Мийо, к особенностям которой относится использование различных размеров в частях циклов. Замечено предпочтение сложных размеров (4/4, 6/4, 6/8, 9/8 и т.д.) перед простыми (2/4 в 2 части 5 квартета, 3/4 в 1 части 5 квартета, 2/4, 2/8, 3/8 в переменном размере 3 части 6 квартета), двухдольных метров (2/4, 4/4, 6/8=3/8+3/8, 6/4=3/4+3/4) перед трехдольными (в целом 20:2 случаев), стремление к

постоянству основной метрической пульсации перед переменной пульсацией при интенсивной разработке уровней ткани ($3/4$ в 1 части, $2/4$ в 2 части, $6/8$ в 3 части 5 квартета). У переменных размеров наблюдается приоритет ♪ длительности в качестве основной меры пульсации, разнообразие в выборе группировок длительностей со стремлением к стабильности чередования этих группировок (напр., выписанное $8/8=3/8+2/8+3/8$ чередование группировок во 2 части 7 квартета нарушается несколько раз, но ненадолго; здесь развиваются принципы полиметрии 2 части предшествующего 6 квартета с применением новых комбинаций наложения типов метрических пульсаций) или применением сложного чередования группировок ($3/8$, $4/8$, $2/8$, $5/8$, $6/8$ в 3 части 6 квартета, $6/8$, $4/4$ в коде в 1 части 2 квартета), полиметрии пластов ($9/8 / 3/4$ в 1 части 1 квартета, различные комбинации $2/8+2/8+2/8+2/8$, $3/8+3/8+2/8$, $4/8+4/8$ в $8/8$ во 2 части 6 квартета и др. (в целом 6 примеров)). Названные характеристики метрической организации квартетов Мийо свидетельствуют об активном взаимодействии регулярности и нерегулярности в них с большой долей значимости регулярности, о широком диапазоне изобретательности в выборе типов пульсации, о формообразующей роли метроритма. См. также таблицу: Метрическая организация отдельных частей циклов струнных квартетов 1-9, 1912-35 Д. Мийо.

ТАБЛИЦА Метрическая организация отдельных частей циклов струнных
квartetов № 1-9, 1912-35 Д. Мийо.

Метр	части kvartetов	тип метра	количество случаев использования
2/4	3 часть 2 kvartetа, 2 часть 5 kvartetа	2	2
4/4	2 часть 1 kvartetа, 2, 4, 5 части 2 kvartetа, 2, 3 части 4 kvartetа, 2, 3, 4 части 9 kvartetа, 1, 4 части 7 kvartetа, 2, 3 части 8 kvartetа	2	13
6/8	1 части 2,9 kvartetов, 3 часть 5 kvartetа	2	3
6/4	1 часть 6 kvartetа	2	1
5/4	4 часть 5 kvartetа	2 (3, 2)	1
8/8	2 части 6, 7 kvartetа	2, 3 (2, 3)	2
9/8	1 часть 4 kvartetа	3	1
3/4	1 часть 5 kvartetа	3	1
6/8, 2/4	4 часть 1 kvartetа	2 (2x3), 2 (2x2)	1
6/8, 7/8	1 часть 3 kvartetа	2 (2x3), 2 (3+2)	1
6/8, 7/8, 2/4, 5/8	3 часть 7 kvartetа	2 (2x3), 2 (3+2), 2 (2x2), 2 (3+2)	1
12/8, 9/8	3 часть 1 kvartetа	2 (4x3), 3 (3x3)	1
12/8, 5/8	1 часть 8 kvartetа	2 (4x3), 3, 2 (3+2)	1
4/4, 3/4	2 часть 3 kvartetа	2, 3	1
3/8, 4/8, 2/8, 5/8, 6/8	3 часть 6 kvartetа	3, 2	1
9/8, 3/4, [9/8 3/4], 8/4	1 часть 1 kvartetа	3, 2	1





Ритмическая повторность нескольких уровней в одновременности, при которой метрические акценты обнажены и подчеркнуты, создает регулярность на метрическом уровне. Обратимся к этому свойству регулярности, связанному с некоторыми чертами двух основ метра.⁵⁹ В качестве метода анализа метра используем следующие положения в сравнении с ритмом (по Холоповой). Метр, как способ организации ритма,⁶⁰ является основной категорией при изучении ритма; все обилие возникающих конкретных акцентно-временных явлений охватывается понятием ритма – категорией более общей, чем метр. Понятие метра объясняет общие принципы организации ритма (ударность и отсчет долей); понятие ритма обозначает конкретные формулы, рисунки во взаимодействии (63, 78, 79).

Общие замечания, относящиеся к особенностям метра, касаются определения степени метрической строгости в квартетах и выявления наиболее характерного действия ее иерархической системы. Анализ показывает, что степень строгости метра зависит от ритмического соотношения задействованных голосов фактуры: чем выше их соподчиненность и подчиненность общим акцентам, тем выше степень метрической строгости, т.е. реально слышимая и воображаемая равномерность длительностей и акцентов планов метра; чем самостоятельнее ритмически голоса фактуры, тем ниже их подчиненность равномерным акцентам и, следовательно, ниже строгость метра. Это частый случай. Причина кроется в мелодизированности голосов, характерной для партитур квартетов и ведущая к их относительной ритмической независимости. Примерами высшей соподчиненности голосов служат: ГП 1 части 2 квартета, средний раздел 3 части 2 квартета, 1 тема 1 части 6 квартета, 3 части 6 квартета.

В среднем разделе 3 части 2 квартета формируется большая метрическая строгость,⁶¹ содержащая признаки метров двух уровней иерархической системы – концентрированного и многопланового метра. Равномерность пульсации голосов фактуры, начинающаяся на уровне длительностей, распространяется с укрупнением единиц, некоторые из которых не выписаны, до периодичности 12 тт. Синтез нескольких равномерностей, ведет к возникновению многопланового метра, который включает не только внутрислоевую и тактовый способы отсчета, синтез которых характерен для концентрированного метра, но и 2 метра высшего порядка (периодичную группировку тактов 6, 7 МП). Метроритм такого типа свойственен, напр., жанру этюда или барочного концерта, напротив, к нерегулярности, в том числе, неквадратной ритмике тяготеет полифонический склад (63, 113).

СХЕМА

МП в среднем разделе 3 части 2 квартета

- | | |
|---|--|
| 1. ритмический рисунок сопровождения |  |
| 2. равномерность группировки акцентов в аккомпанименте (невывисанная) |  |
| 3. равномерность группировки акцентов в аккомпанименте и мелодии (невывисанная) |  |
| 4. периодичность фигур аккомпанимента (невывисанная) |  |
| 5. повторяемая группировка тактов | 3♩ |
| 6. повторяемая величина фраз | 6♩ |
| 7. повторяемая величина построения | 12♩ |

First system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The first staff has a dynamic marking of *mf*. The second staff has a dynamic marking of *mp*. The third and fourth staves also have a dynamic marking of *mp*. The music consists of continuous eighth-note patterns.

Second system of musical notation, consisting of four staves. It begins with a boxed letter **F** above the first staff. The first staff has a dynamic marking of *f*. The second staff has a dynamic marking of *f*. The third staff has a dynamic marking of *f*. The fourth staff has a dynamic marking of *f*. The music includes a section marked *pizz.* (pizzicato) and a section marked *archet p* (arco, piano). There is a fermata over a note in the second staff.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music consists of eighth-note patterns. A dynamic marking of *mf* is present in the third staff.

Fourth system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music consists of eighth-note patterns.

Fifth system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music consists of eighth-note patterns.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The notation continues with similar melodic and accompanimental patterns as the first system.

Third system of musical notation, consisting of two staves. A small square box containing the letter 'H' is positioned between the two staves. The musical notation continues.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The notation continues with melodic and accompanimental parts.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. A small square box containing the letter 'G' is positioned to the left of the first staff. The musical notation continues.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The notation continues with melodic and accompanimental parts.

Seventh system of musical notation, consisting of two staves. The notation continues with melodic and accompanimental parts.

Eighth system of musical notation, consisting of two staves. The notation continues with melodic and accompanimental parts.

Более низкая метрическая строгость свойственна среднему разделу (фугато) 2 части и 2 теме 4 части 2 квартета, 1-4 частям 5 квартета, 2, 3 частям 9 квартета.

Канон открывает 3 часть 9 квартета. В линейной двухголосной фактуре сильно стремление к ритмической независимости голосов, которые в одновременности подчеркивают тактовые доли. В целом преобладает вуалирование регулярной пульсации. Метрическая строгость здесь относительно менее выразительна. Действуют 4 МП внутридолевой и внутритактовой регулярности концентрического метра на уровне восьмых – целых длительностей.



Проследим действие степени метрической строгости в цикле на примере 6 квартета. В ГП 1 части сеть регулярных акцентов создают высокую степень строгости метрической организации, включающую многоплановый метр. Ее качества: регулярность на уровне мелких длительностей, которая распространяется на более крупные, как точки опоры (1-4 МП); возникает двуплановость единиц метрического отчета (в 3, 4 МП); ритмическое варьирование 2 предложения не противоречит основной акцентуации. Синтез равномерностей нескольких МП внутридолевого и тактового метра мелодии и сопровождения создает концентрированный метр (1-4 МП), но и распространяется с укрупнением единиц отсчета вдвое до периодичности на уровне фраз и предложений (5-6 МП) многопланового метра.







Souple et animé

musical score for the first system, featuring five staves. The first staff is marked *(p)* and *harm.*. The second staff is marked *p* and *harm.*. The third staff is marked *mp* and *sourdine*. The fourth and fifth staves are marked *p* and *sourdine*.

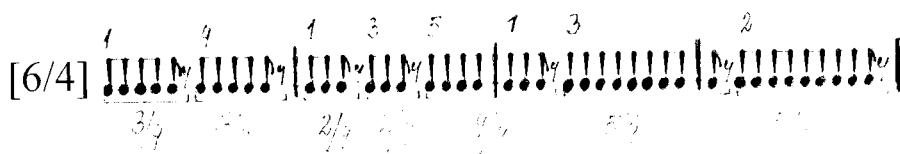
musical score for the second system, featuring five staves. The first staff is marked *très sec*. The second staff has the instruction *la petite note A5 doit sur la corde de sol*. The third staff is marked *p*. The fourth and fifth staves are marked *pp*.

СХЕМА

МП ГП 1 части 6 квартета.

1. ритмический рисунок одного
из сопровождающих голосов 
2. равномерность
группирующих акцентов в
нечетных тактах в
сопровождении 
3. периодичность акцентуации в
мелодии (единица величиной
крупных долей такта) 
4. периодичность акцентуации в
мелодии (единица величиной
во весь такт); периодичность
фигур аккомпанимента 
5. повторяемая величина фразы **2** 
6. повторяемая величина
предложений **4** 

Регулярность, заданную в начале, нарушает линейность голосоведения и мелодизированность отчасти независимых голосов в диссонирующей среде и при сложных ритмических взаимоотношениях. Во 2 предложении вступает в партии v-но II подголосок, основанный на мотиве с меняющейся продолжительностью и нерегулярной акцентуацией, благодаря которой усиливается противоречие с метрической пульсацией.



В ПП и разработке регулярная пульсация сохраняется, однако нарушается пульсация т.в.п. В разработке вводится также сначала гемиола в сопровождающих средних голосах. Регулярные группировки шестнадцатых в кульминации способствуют учащению пульсации и готовят репризу, в которой восстанавливаются первоначальные метрические соотношения голосов а группы шестнадцатых длительностей из разработки усиливают ощущения регулярности.

Для 2 части 6 квартета свойственна более низкая степень метрической строгости, связанная с взаимодействием регулярных и нерегулярных принципов организации ритма. Регулярность подчеркивает реально слышимый МП равномерности восьмых длительностей. Нерегулярность акцентов проявляется многообразно на уровне такта и более крупных структурных образований. В фактуре часто возникает полиметрическое несоответствие уровней, связанное с полиритмией голосов в рамках такта и вариативностью мотивной организации в 8/8 метре: в остинатном басу партии v-c преобладает деление $2+2+2+2$ восьмых, а в верхнем пласте относительно ритмически независимых голосов возможно единая метрическая или полиметрическая организация (напр., $3+3+2$ в А, D, или $3+3+2$ вначале, или $2+2+2+2$ в А и др.).

4 + 4

4 + 4

3+3+2

Неточная периодичность более крупных 2-4 тт. построений аналогична периодичности КЕ, однако точно не выдерживается. Единоритмия обрамляющих участков формы (вступительного, связующего, заключительного) способствует усилению регулярности на уровне формы. Но и в этом случае структурная периодичность строго не выдерживается.

Т.о., метрические принципы вступают в подвижные, изменчивые отношения, активно участвуют в формообразовании: придают

индивидуальные черты тематизму, создают пропорциональность разделов формы на уровне временных соответствий крупного плана при повторе построений – дают возможность осознать метрическую регулярность более крупного плана, ощутить пропорции формы. Это особенно важно при мелодической насыщенности относительно независимых голосов 4х голосной фактуры.

СХЕМА

A **B**
 метрическая симметрия
 ось симметрии

8/8	2222 332 332 2222		2222 332 332 2222		332
	332 2		332 332		332 332
	4 4 4 4 2		4 4 4 4 332		332
	2222 2222 2222 2222		2222 2222 2222 2222		2222

D⁶²

	332 332 332 332		332 332 332 332		332 332 332 332
332 323	332 332 332 332		332 332 332 332		323 332 332 332 332
	2222 2222 2222 2222		2222 2222 2222 2222		332 332 332 332
	2222 2222 2222 2222		2222 2222 2222 2222		8 6 2 6 2 2222

E

	4 4 4 4		2222 332 332 26		
332 332	332 4 4 4 4		4 4 332 332		8 4 4
4 4	4 4 4 4		4 4 2222 2222		8
224	2222 2222		2222 2222 2222 44		

Противоположная тенденция создается в 3 части квартета. При внешне сложной метрической организации (переменный размер с участием простых и сложных метров от 2/8 до 6/8, лишь один реально слышимый

МП регулярности восьмых, подчеркивающий метрическую пульсацию), для мотивного строения всех голосов фактуры характерны единометрия по вертикали и непротиворечие с тактом (танцевальные истоки). Это способствует высшей строгости метрической организации. В строении 1 и 2 тем особую роль играют периодичности группировок тактов, создающие т.в.п. (см. 4 главу). Одинаковое строение 1 и 2 тем позволило созданию сочетания структурного и метрического единства в их контрапунктическом наложении в репризе. На этот же раздел формы приходится кульминация части, чей результативный характер, связанный с усилением метрической строгости, позволяет ретроспективно вспомнить предшествующие эпизоды квартета с подобной метрической организацией и способствует единству цикла в целом.

J

2 т.
ff (a plein son)
detache
ff (a plein son)
detache

K

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and some rests. The second staff is a vocal line with a more rhythmic, eighth-note pattern. The third and fourth staves are piano accompaniment, with the right hand playing a steady eighth-note accompaniment and the left hand providing a bass line. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

The second system continues the musical score. The vocal line in the top staff includes the word "toujours" written below it. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present in both the vocal and piano parts.

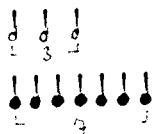
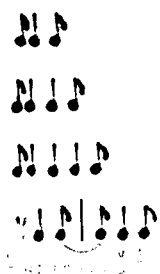
The third system concludes the musical score. It features a final vocal line and piano accompaniment. The dynamic marking *ff* is repeated. At the bottom right of the system, the text "Aix-en-Provence" and "Avril-Juin 1922" is printed.

Метроритмическая организация частей 6 квартета решается разными способами. Важное значение приобретает метрическое соподчинение голосов фактуры. В каждой части действуют или наблюдается стремление

к действию обеих единиц метрической системы и, следовательно, проявлению ее многоуровневости: МЕ внутредолевого и тактового метра и КЕ т.в.п. В целом, регулярность, проявляющаяся на разных уровнях ткани, преобладает в строении цикла и играет важную роль в формообразовании.

К приемам создания нерегулярности относится вуалирование метрических акцентов, особенности ритмических рисунков. Нарушение метрической регулярности создается часто при помощи синкоп (внутритактовых, межтактовых, внутридольных), основной вид деления двух-, трехдольного метра нередко заменяется произвольным делением на триоли, квинтоли, секстоли, септоли (в двухдольном метре) и на дуоли, квартоли (в трехдольном метре). К перечисленным образованиям относятся палиндромы, как одно из проявлении вертикальной зеркальной симметрии. Палиндромы, как видно из нижеприведенных примеров, не столь сложны, как, напр., изысканные “необратимые ритмы” Мессиана и в ритмической организации квартетов не получают принципиального значения, что связано, как предполагаем, по той же причине, как и у Мартину, с особенностью восприятия слушателем ритмических преобразований (см. 50, 10). Однако принцип ритмической симметрии интересен с точки зрения его причастности к принципу симметрии, нашедшему применение на различных уровнях организации музыкального материала (см. ниже). Приведем некоторые образцы ритмических рисунков.⁶³

палиндромы



9/8

6/4

6/4

6/4

6/8

4/4

2/4

+ $\frac{1}{4} \frac{2}{2}$

+ $\frac{1}{4} \frac{2}{2}$

Детальная разработка уровня ритмической организации свидетельствует о выдвигании ритма в ряд важнейших элементов выразительности.

В качестве примера сочетания регулярности и нерегулярности на уровне формообразования приведем вступление к 1 части 2 квартета, состоящее из 1 т., в котором создается нарушение, восстановление и вновь нарушение метрической пульсации. Так, в его первой половине фактурно и динамически подчеркивается ритмическая нерегулярность: в октавном унисоне всех голосов, на *ff* звучит внутритактовая синкопа. Во второй половине такта \downarrow , продляющая относительно сильную долю, восстанавливает метрическую пульсацию. Наконец, фермата, отделяющая первый и второй такты, вновь нарушает действие метрической опоры (см. пример на стр. 122-123). Создается взаимодействие метрической регулярности и ритмической нерегулярности. Ритм противопоставляется метру, который, даже почти нереализованный, сохраняется в

5. 3. Выводы.

Наблюдения над ритмом квартетов 1-9 Мийо выявляют некоторые общие свойства.

Для ритмического строения избранных квартетов Мийо характерна акцентность, в которой регулярная акцентность преобладает над нерегулярной акцентностью.

Регулярная акцентность, представленная широко, обнаруживает два типа реализации, обусловленные принадлежностью уровню фактуры: мелодики и сопровождения. Приемы ритмической организации способствуют выявлению характера их функций.

Для ритмического строения мелодики характерны два метода:

1. сохранение ритмической структуры при изменении звуковысотности,
2. изменение ритмической структуры при сохранении звуковысотности.

В целом, первостепенно развитие звуковысотного уровня. Ритм при этом выполняет роль стабилизирующего фактора. К приемам ритмического развития относятся: незначительное ритмическое варьирование, смещение мотива с метрических позиций, многообразное использование полифонических средств, мелодико-ритмическое варьирование, вариантность (как свободные проявления регулярности).

Для ритмического строения сопровождения характерны: остинатность, точная или видоизмененная повторность, ритмическое варьирование.

К приемам нерегулярности относятся: варьирование тактовых долей, характерные ритмические рисунки, изменение основного ритмического деления долей на произвольное (триоли и иные), полиритмия, полиметрия мотивного строения отдельных голосов или пластов фактуры.

Детальная тематическая разработка и насыщенность всех участков формы, сложная многоуровневая организация музыкальной ткани способствуют тесному взаимодействию принципов регулярности и нерегулярности. Особенности метроритма, фактуры, участок формы оказывают влияние на степень строгости метра, которая, гибко приспособиваясь к подвижным, изменчивым отношениям элементов ткани, показывает, что метрические отношения являются одним из важнейших факторов строения участков формы, способствуют ее динамизации.

В ритмической организации Мийо наблюдаются общие моменты с ритмической структурой квартетов старших французских композиторов Франка, Форе, Дебюсси, Равеля, Ибера, Сен-Санса, Русселя, Магнара и др.: в особом внимании к наименьшим деталям, проработанности ритма; в развитости ритма, играющего подчиненную роль мелодике; в преобладании акцентного типа ритма (Дебюсси использует также времяизмерительный тип ритма), во взаимодействии регулярности и нерегулярности; в активном участии ритма в формообразовании, в динамизации формы без изменения ее принципиальных основ. Сравнение принципов ритмической организации квартетов Мийо и старших французских композиторов покажем на примере опусов Франка, Форе, Дебюсси, Равеля, Ибера.

Сходные черты в ритмической технике находим, напр., у Мийо с Франком: в соответствии принципов ритмической организации ролям голосов фактуры – стабилизирующий (для функции сопровождения) и дестабилизирующий (для мелодической функции), в выборе средств изменчивости ритма, способствующих ослаблению регулярности – использование полифонической техники, тщательная разработка приемов вариционности мелодико-ритмического уровней ткани (особенно ярко в 3

части квартета Франка, тематизм и форма которой вырастают из простого ритмического зерна ♩ | ♩ ♩). Отличием ритмической техники Мийо и Франка является тяготение к закреплению функций голосов фактуры (мелодическая и сопровождающая) (у Франка), предпочтение длительного развертывания выбранного типа ритмической организации фактуры (у Франка) и гибкая трактовка роли голосов фактуры, направленная на равноправие их роли часто за счет полифонизации, линейности голосоведения (у Мийо).

Технику Мийо и Форе сближает их отношение к голосоведению. Мелодизированность голосов фактуры оказывает влияние на особенности метроритма с помощью полифонических и структурных приемов (напр., перестановка мотивов во 2 теме среднего раздела 3 части квартета Форе – этот прием свойственен и композиторской технике Мийо; использование повторов точных – остинатных, единоритмичных, неточных – секвенции, имитации, каноны в сочетании с принципами организации материала с помощью периодических структур по 2, 4, 8 тт.), вариационная техника (1 тема 3 части Форе с заметной ролью регулярности). Отличие состоит в различном отношении к голосоведению фактуры со стремлением к закреплению за *v*-по I функции ведущего голоса (у Форе).

В ритмической организации квартетов композиторов младшего поколения (Дебюсси, Равель) есть принципы ритма, направленные на заметное усиление роли нерегулярности, подобные Мийо. В частности, переменные размеры, остинатность, варьирование (с накоплением незначительных изменений, ведущих к весомым изменениям) и вариантность в преобразовании 1-2 тт. цикла (кстати, имеющих симметрическое строение), играющих ведущую роль в цикле в рамках монотематизма, времяизмерительность (у Дебюсси); переменные размеры, полиритмия 2-3 ритмических пластов, детализация сложных ритмических фигур мелких длительностей, прием противоречия мотива с тактом,

мелодизированность голосов фактуры с переменностью их функций, смены типов фактур и фактурной плотности (т.е. числа задействованных голосов, звучащих в одновременности и создающих определенную меру метрической строгости), ритмическое разнообразие (у Равеля).

Внимание Дебюсси к деталям (то же у Мийо), проявилось на уровне объединения цикла с помощью принципа монотематизма. Примечательно симметрическое ритмическое строение конструктивного ядра 1-2 тт. (принцип симметрии Мийо разрабатывает на многих уровнях ткани). Особенного внимания заслуживает детализация ритма с усилением роли нерегулярности ритма, отмечаемая исследователями, которая не могла не отразиться в подходе к выбору Мийо ритмических фигур: свобода использования переменных размеров, полиметрия 2х и полиритмия 2х, 3х пластов сложных ритмических фигур мелких длительностей, противоречие мотива с тактом, мелодизированность голосов с переменностью функций, активность смен фактур и фактурной плотности. Новый подход к понятию ритма и, шире, к понятию времени в творчестве Мийо связан со способом организации формы (1 часть 5 квартета, 2 часть 6 квартета, 2 часть 7 квартета) и, с другой стороны, спрессованность времени богатого на нюансы содержания, отражающего более быстрый ток отражаемого реального времени жизни и отношение ко времени.

Отличительное качество ритмической организации квартета Дебюсси – в наличии большинства из 5 признаков времяизмерительного типа ритма (подробнее об этом см. 58) в 3 части с новаторским претворением традиции: хотя Дебюсси не отказывается от метрической и тактовой организации ткани, однако использует принцип измерения времени определенной длительностью (♩), принцип складывания единиц и создания на основе соотношения длительностей формулы, играющей роль метрической стопы и, активно, принцип преобразования такой формулы с помощью варьирования (изменение внутри состава ритмической фигуры и

ее продолжительности в сторону увеличения с возникновением альтернативных мотивов). Преобразование традиции времяизмерительного типа ритма связано с мерой переосмысления каждого признака ритмической организации. Так, ритмическая формула одновременно является не только выражением меры, но и выражением смысла; при наполнении формулы новыми элементами может изменяться и продолжительность, чего традиция не допускает, изменение продолжительности формулы непропорционально, количество повторов формулы ограничено, благодаря чему время остается динамичным, не возникает ощущение расчлененности, время непрерывно.

Различно у названных композиторов отношение к пульсации, выраженное через выбор единицы пульсации на примере скерцо: у Франка (2 часть квартета) есть изменение единицы пульсации от шестнадцатой к четвертной длительности; у Форе (3 часть квартета) с перерывами есть стремление к сохранению ведущей формулы, пронизывающей часть; у Дебюсси (2 часть квартета) также есть стремление к сохранению единицы пульсации; у Равеля (2 часть квартета) наблюдается частое изменение типов пульсации; у Ибера (3 часть квартета) лишь один тип пульсации; у Мийо (3 часть 2 квартета) на небольшом пространстве части очень часто происходит смена типов пульсации.

ГЛАВА 6.

О форме квартетов № 1-9, 1912-35 Д. Мийо.

6. 1. Общие замечания.

6. 2. Анализ формы квартетов № 1-9, 1912-35 Д. Мийо.

6. 3. Выводы.

6. 1. Общие замечания.

Изменения в музыкальном мышлении первой половины XX в. обусловили развитие, прежде всего, синтаксического уровня сочинения. Формы сохранили прежние композиционные типы. Модернизация коснулась организующих элементов музыкального языка – тематизма, гармонии, ритмики, мелодики, фактуры и др.. Изменилось и их соотношение в организации формы, в которой, в названный период, наряду с классическими основами (тематизм и гармония) стали выступать также ритмика и мелодика (мелодическая линейность), сформировавшиеся в самостоятельные системы формообразования.

Расширение понимания формообразующих элементов способствовало смыканию категорий: в тематизме, включающем все слои фактуры, образуется смыкание тематизма и гармонии (тематическое значение обретают многозвучные аккорды у Бартока); мелодика, включающая главный голос и развитые голоса полифонической ткани, линейное развитие в фактуре и линейные связи в гармонии соприкасаются с явлением звукорядной модальности; ритмика, включающая понятие метрики и организующая отдельные законченные участки формы стала выходить на первый план в формообразовании;

фактура, получив полифоническое толкование (все ее уровни могут считаться контрапунктами, или тематическими голосами), сближается с категориями полифонии и тематизма. Так, новые взаимоотношения формообразующих основ качественно обновили форму при удерживании архитектоники (66, 403-404).

Основой формообразования в крупной вокально-инструментальной и инструментальной форме Мийо считается сюитность с господством принципа чередования обособленных частей контрастных движений. Сонатно-симфонические жанры (симфония, квартет, концерт) имеют свою специфику, но в какой-то степени это положение относится и к ним (21, 276).

6. 2. Анализ формы квартетов № 1-9, 1912-35 Д. Мийо.

Разнообразное строение циклов 1-9 квартетов Мийо свидетельствует о стремлении к их индивидуальному решению в распределении функций частей цикла, выборе формы и темпа. Здесь в качестве критерия выступает структурно-семантический инвариант сонатно-симфонического цикла, сложившийся в период становления жанра и действующий на всем протяжении его истории в качестве нормы, системы правил, порождающей модели в процессе его эволюции (подобно процессам, пробегающим в симфоническом жанре) (1, 14-39).

Напомним, что композитор строит циклы 1-9 квартетов из нескольких частей от двух до пяти (2 части – 3 квартет, 3 части – 4, 6, 8 квартеты, 4 части – 1, 5, 7, 9 квартеты, 5 частей – 2 квартет).

Сонатная форма не является необходимым условием для строения первой части цикла. В этой форме написаны 1е части 1, 2, 3 и 6 квартетов (1 часть 7 квартета – двухчастная, 1е части 4, 5, 8, 9 квартетов – трехчастны). В выборе темпа в 1х частях интересно довольно частое обращение к сдержанным формам движения (*Mouvt modérément animé*, $\text{♩}=84$ – 2 квартет; *Très lent* – 3 квартет; *Souple et animé* – 6 квартет; *Modérément animé* – 7 квартет; *Modéré* – 9 квартет) в сравнении с более оживленными (*Rythmique* – 1 квартет; *Vif*, $\text{♩}=168$ – 4 квартет; *Chantant* – 5 квартет; *Vif et souple* – 8 квартет). Сонатная форма встречается и в иных частях цикла (4 часть 2 квартета, 3 часть 8 квартета, 4 часть 9 квартета – с зеркальной репризой).

Функцию медленной части исполняет чаще 2 часть цикла – в 1, 2, 3, 4, 6, 8 квартетах. В первоначальной версии 1 квартета медленные 2 а также 3 части цикла способствуют созданию симметрии в организации цикла (по принципу быстро-медленно-медленно-быстро), 2 часть в 3 квартете является одновременно медленным финалом, в 5, 7, 9 квартетах – скерцо.

В иных квартетах 3 часть может быть скерцо (2 квартет) или финалом (4, 6, 8 квартеты). Обратный порядок в последовательности средних частей наблюдается в 5, 7, 9 квартете. В последнем из вышеназванных квартетов чередование скерцо и медленной части способствует усилению контраста частей и нарастанию напряжения развития лирико-драматического цикла.

Отдельные элементы музыкального языка или конструктивного принципа приобретают особое формообразующее значение в строении цикла, способствуя его объединению. Во 2 квартете роль главного формообразующего фактора играет мелодика и принципы звуковысотной организации (взаимодействие модальности и тональности). В 4 и 6 квартетах выдвигается метроритм, достигающий сложных полиметрических отношений в 6 квартете. В 5 квартете принцип полиаспространяется на звуковысотную организацию, тематизм, фактурную организацию материала. В 9 квартете принцип зеркальности затрагивает несколько структурных уровней (как прием на уровне раздела формы и форма части цикла).

Отметим широкое использование Мийо в структурировании речи принципа трехчастности и, в частности, формы АВА, которая считается одной из самых универсальных по содержанию,⁶⁵ особенно в медленных частях, иногда расширенной до пяти частей или рондо в финалах (тоже 11, 1207) наряду с сонатной формой и формой рондо (92, 47-48). Сонатные формы разбираемых квартетов также основаны на принципе трехчастности главных ее разделов. Сонатные формы 1х частей тематичны (1, 3, 6 квартеты) или монотематичны (2 квартет). Их разработочные разделы коротки и насыщены тематическим развитием. В разработках мотивы обеих тематических групп экспозиции могут быть объединены. Репризы сонатных форм могут быть ощутимо изменены в сравнении с экспозицией (сокращены, расширены, усложнены, концентрируя тематическое наполнение и интенсифицируя его развитие).

В репризах трехчастной формы ABA_1 также возможен характерный для Мийо прием наложения тематического материала раздела А на материал раздела В, способствующий усилению роли линейных связей голосов ткани при повторах, насыщенности развития и объединению формы. Отмечается и такой примечательный прием организации ткани Мийо, как соединение логики классической формы (напр., сонатной или трехчастной формы типа АВА) и палиндромной организации АВА в некоторых квартетах, начиная с 9 (111, 1207).

Для циклов квартетов в целом Мийо свойственно обращение к самым различным типам форм и индивидуальность их претворения. В частности, среди структур 1-9 квартетов находим одночастую (сложный период), простую двухчастную, простую и сложную трехчастную формы, двойную сложную трехчастную форму, рондо, сонатную форму, концентрическую форму, структуры с чертами различных типов композиции. Обратимся к описанию их некоторых особенностей.

Строение двойного периода может быть сложным и развитым по внутренней структуре. Форма медленной лирико-драматической 3 части 9 квартета $a\text{-}moll$ представляет собой такой период, расширенный, разомкнутый с остановкой на доминанте, состоящий из 2х предложений, каждое из которых в свою очередь делится на 2 предложения контрастного тематического строения.

СХЕМА

тт:		48		32
	10	+ 4 +	30	+ 4 + 10 + 22
предложения:	1	связующее	2	связующее 1 2
		построение		построение
организация музыкального материала:	канон	двойной	<i>ff</i>	канон двойной <i>fff</i>
		канон		канон

Схема показывает, что 2 предложение сложного периода сокращено из-за отсутствия связующих построений и сжатия его 2й половины. Однако здесь в кульминации драматизм достигает более высокого накала, чем в 1 предложении сложного периода в связи с усилением степени мелодизированности всех голосов (развитию мелодической линии в партии v-по II) и более длительной подготовки кульминации с помощью линейного движения всей фактуры (11: 8 тт.).

Трехчастность наиболее часто используется в строении частей квартетов (19 (20) частей из 31 (32) – без (с) 3 части 1 квартета – более подробно об этом см. ниже). Преобладают следующие ее виды: простая развивающаяся (3 часть 5 квартета), двухтемная (2 часть 3 квартета; 2, 3 части 6 квартета; 2, 4 части 7 квартета; 1 часть 9 квартета), сложная с эпизодом (2, (3) часть 1 квартета; 2, 3, 5 части 2 квартета; 1, 2, 3 части 4 квартета; 2 часть 5 квартета; 1, 2 части 8 квартета), двойная сложная трехчастная форма (1, 4 части 5 квартета).

В форме простой трехчастной написаны разные по функции части цикла: первая (9 квартет), средние (3 часть 5 квартета; 2 часть 6 квартета; 2 часть 7 квартета), финальная (2 часть 3 квартета; 3 часть 6 квартета; 4 часть 7 квартета). Для их строения характерна схема AA_1A_2 , или ABA_1 .

Небольшое 3тт. вступление есть лишь во 2 части 6 квартета, что в целом типично для простой трехчастной формы, в которой вступление встречается весьма редко (66, 69), подчеркивая ее повествовательный характер.

В качестве структуры основной темы используется квадратный период (4 часть 7 квартета) неквадратный период, расширенный (2 часть 3 квартета; 2 и 3 части 6 квартета; 2 часть 7 квартета), или сложный период (с сокращенным 2 предложением в 1 части 9 квартета).

Середина бывает гармонически неустойчивым разделом (2 часть 3 квартета; 3 часть 5 квартета; 2 и 4 части 7 квартета; 1 часть 9 квартета; 2

часть 6 квартета) или включает в себе экспозицию 2 темы (3 часть 6 квартета). В последнем случае разработочность сосредоточена в двух разросшихся связующих отделах формы (1я связка – 27 тт., 2я связка – 43 тт.).

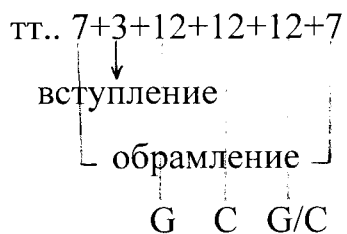
Реприза помимо резюмирующей функции становится участком нового тематического и динамического развития: варьирована и сокращена (2 часть 3 квартета; 3 часть 5 квартета; 2 и 4 части 7 квартета; 1 часть 9 квартета, 2 часть 6 квартета), с синтезом обеих тем в виде контрастного контрапункта, динамизированная с движением к кульминации и небольшим (2 тт.) расширением (3 часть 6 квартета). Возможны коды (2 часть 3 квартета; 3 часть 5 квартета; 2 и 4 части 7 квартета).

Целый ряд частей квартетов написан в сложной трехчастной форме (2 часть 1 квартета; 2, 3, 5 части 2 квартета; 1, 2, 3 части 4 квартета; 1, 2, 4 части 5 квартета; 1, 2 части 8 квартета), воплощая такие черты этой формы как статуарность и симметрически уравновешенная структура.⁶⁶

Начальную тему часто предваряет короткое фактурное вступление (1-4 тт.) в сопровождающих голосах (2, 3 части 1 квартета; 2, 3, 5 части 2 квартета; 2, 3 части 4 квартета; 2 часть 5 квартета). Общим свойством этих вступлений является их возвращение в репризе. Подобный прием – прием возвращения материала вступления в неэкспозиционных разделах найдем в 3 части квартета Равеля и в обрамлении среднего раздела 3х частной формы 3 части квартета Дебюсси. У Дебюсси, предваряя и завершая средний раздел формы, и у Равеля, при каждом из своих трехкратных появлениях, материал вступления имеет развивающий характер, подвергается активным изменениям. У Мийо материал вступления, как правило, при своем возвращении практически неизменный, или подвергается минимальным изменениям. Этот подход связан с трактовкой функции.

Строение первых частей различно. Напр., используются простая двухчастная, репризная форма аава (1 часть 4 квартета), простая двухчастная, безрепризная форма АВ (3 часть 2 квартета), простая трехчастная, развивающая $A_1A_2A_3$ (2 часть 1 квартета; 1 часть 5 квартета) простая трехчастная, контрастная, репризная АВА (3 часть 2 квартета), простая трехчастная, контрастная, безрепризная АВС (2 часть 4 квартета; 4часть 5 квартета), вариантная форма $A_1 A_2 A_3 A_4 A_5$ и т.д. (2 часть 2 квартета; 2 часть 5 квартета).

Вторая часть – эпизод: обладает самостоятельной темой (2, (3) часть 1 квартета; 2, 3, 5 части 2 квартета; 1, 2, 3 части 4 квартета; 2 часть 5 квартета; 1, 2 части 8 квартета), но имеет срединное строение с преобладанием срединной композиционной функции с коротким проведением темы, тонально-гармонической неустойчивостью, без кристаллизации формы. Так, напр., фугато структурно размыкается благодаря движению к кульминации (2е части 2, 4 квартетов). Во 2 разделе 3 части 2 квартета тема срединного типа с трехкратным проведением имеет структурное оформление



Однако форма не возникает в связи с точным повторением структуры темы в каждом из проведений и только внешними фактурными и тональными изменениями.

Отличительная черта третьего раздела, репризы – сокращение: незначительное (3, 5 части 2 квартета, 1 часть 4 квартета) или значительное (2е части 2 и 4 квартета, 1, 2, 4 части 5 квартета). Заметим, что тенденция к сокращению, известная уже у венских классиков и связанная с законами

психологии восприятия – уже известное требует меньше времени для осознания (там же, 87), в квартетах Мийо свойственна не только сложным трехчастным формам, но и иным структурам. Сокращение создается с помощью эллипсиса, т.е. пропуска какого-нибудь раздела: срединного и заключительного (2 часть 4 квартета, 5 часть 2 квартета), используется лишь начальный мотив (1 часть 4 квартета). В репризе, которая может быть и областью интенсивного развития, включается материал средней части, как, напр., происходит в синтетической репризе 1 части 4 квартета.

Кода оказывается весьма необходимым обобщением, приведением к единству контрастного строения формы. Коды строятся на материале основной темы (3 часть 2 квартета), эпизода (5 части 2 квартета), первого и второго разделов (1 часть 4 квартета).

Основой строения 1 и 4 частей 5 квартета является двойная сложная трехчастная форма – структура, допускающая повторение ее составных частей со схемой $ABA_1B_1A_2$, в данном случае, и образующаяся благодаря существенным изменениям при повторениях частей при помощи фактурных трансформаций, свободе тематического развития, структурной модификации (там же, 88-91).

Первый раздел формы 1 части 5 квартета представляет собой простую трехчастную, развивающую структуру, с активными изменениями в последующих возвращениях в первой и второй репризе.

	А	В	А ₁	В ₁	А ₂	
а	а ₁	а ₂	эпизод	сокр.	эпизод	сокр.
т. 1-20(7+13)	21-35	36-52	53-86	87-130	131-167	168-180

Изменения в строении разделов отражают процессы тематического, фактурного и динамического плана развития. К приемам тематического и структурного развития относятся вычленение мотивов с их повторами точными, неточными, с такими изменениями, как вариационность,

вариантность, имитации, секвенции, бесконечный канон, фактурные перестановки – свободные переходы мотивов в любые голоса фактуры, ритмические изменения (напр., первоначальное ритмическое строение какого-либо однотоктного мотива может подвергаться изменениям – первая его половина ритмическому уменьшению, а вторая – увеличению (ср., тт. 1-2 в партии v-по I и тт. 53-54 партия v-по I)).

Особое значение в этой и следующих частях квартета приобретают линейность голосоведения партитуры и динамический план развития. Четырехлинейное политональное строение голосов фактуры 1 части получило выражение в абсолютизации непрерывного развертывания малозависимых мелодических линий и, как следствие, в полимелодическом и панмелодическом наполнении ткани. Все голоса имеют тематическое значение и их мотивное наполнение получает в процессе развития формы непрерывное развитие. Вершиной этого процесса являются два бесконечных канона. Первый – 9тт. канон в разделе В₁. Здесь основой 8тт. звена является 1 т. части партии v-по I с вышеуказанными ритмическими изменениями и сформированным в продолжение мелодическим вариантом. Второй – 10тт. канон в разделе А₂. Здесь также 8тт. звено складывается из чередования 1-2 тт. партий всех четырех инструментов.

Упорядоченность предельной насыщенности тематического развития в каждый момент звучания 1 части 5 квартета (за которую эта часть и квартет в целом подверглись критике (см. 92, 497)) помогает создавать динамический план развития с подготовкой 1й кульминации в разделе В, ее достижением и спадом в разделе А₁, достижением 2й кульминации в разделе В₁ и максимальным динамическим спадом (*ppp*) в разделе А₂.

В строении сложной трехчастной формы возможно сочетание с чертами других форм, напр., трехчастной и принципов вариантной формы

во 2 части 2 квартета. Строение этой части, означенной как похоронный марш с параллельными квинтами в сопровождающих голосах, припоминающих статичность 2 Прелюдии Ф. Шопена (153, 328; 92, 111), примечательно образованием в крайних частях формы более высокого ранга, чем простая – вариантной:

	A ₁	A ₂	A ₃	св.	A ₄	св. [ГП 1 ч.]	A ₅	A ₆	св. [вст.]	A ₇	св. [ГП 1 ч.]	A ₈
вст.	первая часть						вторая часть – эпизод (фугато)		третья часть			
тт. 1	2-6	7-10	10-16	17-24	25-31	32-41	42-49	49-77	77	78-82	83-88	88-84

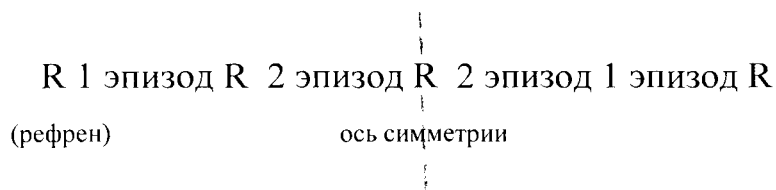
На основе 6го варианта главного тематического зерна выстраивается развернутый, в сравнении с предыдущими проведениями темы, раздел фугато с серединой функцией; 7й вариант близко повторяет ритмическую структуру 1го варианта, создавая репризность в форме.

В первом и втором разделах сложной трехчастной формы 2 части 4 квартета наращивание количества тем ведет к возникновению подобия сюиты, замкнутой повтором. Координация трехчастности и сюиты возникает также благодаря принципу тематической контрастности (66, 91-92):

	A			св.	B			св. [вст.]	A ₁		
	a	b	c		d				a	b	c
вст.	первая часть				вторая часть – эпизод (фугато)				третья часть		
тт.	1-4	5-16	17-27	28-44	45-47	48-68	69-71		72-74	75-76	77-80

Сочетание структурных принципов есть и в иных формах. Принцип зеркальности пронизывает цикл 9 квартета. Его универсальность проявляется на разных структурных уровнях. Так, первые 7 тт. репризы 1

части 9 квартета повторяют в зеркальной-ракоходной последовательности с помощью полифонического принципа организации материала последние 7 тт. первой части. Ракоход в репризе не выдержан до конца части. Зеркальность проявляется также в сонатной форме 4 части с чередованием ГП и ПП в репризе в обратном порядке и принцип зеркальной симметрии действует в форме рондо 2 части 9 квартета по схеме:



Концентрический принцип в рондо точно не выдерживается (отсутствует R между 2м и 1м эпизодами), способствуя динамизации формы. При возвращении 2го эпизода усиливается напряженность: насыщенность тематического развития ведет к большей независимости линейных голосов, диссонантности, усилению звучности с помощью громкостной динамики. Благодаря этому контраст между 2м и 1м эпизодами усиливается. Но в чередовании 2 эпизод – 1 эпизод – R напряжение снижается, восстанавливается первоначальный оптимистический характер рефрена. Драматизм 2го эпизода находит продолжение в 3 части и финале цикла.

Примером концентрической формы может послужить небольшая медленная 3 часть 7 квартета со сложным, повторным, варьированным и сокращенным периодом в качестве раздела А, сокращенной формой А при повторе в репризе формы и общей структурой части, состоящей из 5ти разделов.

А	В	С	В	А
тт. 1-18	19-29	30-39	40-49	50-58
(4+6)+(4+4)	11	10	10	4+5

Принцип симметрии может быть развит и на уровне цикла, как, напр., в 1 квартете, представляющим симметричную концепцию со структурой быстро-медленно-медленно-быстро (в редакции 1930, помимо некоторых других изменений, Мийо изъял 3 часть, Grave, soutenu, однако, оставляя возможность ее включать в состав цикла (111, 1211)) и имеющим сходство со 2 квартетом, 5 частей которой чередуются как быстро-медленно-быстро-медленно-быстро с уравновешенностью продолжительности соответствующих частей и помещением самой короткой части в центре. Во 2 квартете Мийо создается симметричное соответствие между частями 1 и 5, 2 и 4. После ор. 1 и 2 Гайдна композиторы редко обращались к такому типу организации (ор. 132 Бетховена, квартет “Voces Intimae” Сибелиуса, результат исследования возможностей архитектоники – 5 квартет Бартока). Как и в упомянутых произведениях, принцип симметрии во 2 квартете Мийо усилен интеграцией тематического материала: главные темы каждой из пяти частей имеют сходство и многие из них разворачиваются на перестановке (транспонированных) тонов $T5_3$ или $t5_3$, начиная с 1 такта квартета, построенного на тонах $H5_3$ (h-fis-dis) в унисоне двух октав всех инструментов. Строение цикла 7 квартета возобновляет общий план цикла 1 квартета, в котором две скорые крайние части 1 *Modérément animé* и 4 *Vit et gai* обрамляют две медленные части 2 *Doux et sans hâte* и 3 *Lent*, общей чертой которых является нерегулярность метроритмического склада $3/8 + 2/8 + 3/8$ во 2й части, чередование $6/8$ и $7/8$ в 3й части (там же, 2111, 1213, 1227). Принцип симметрии встречается и в произведениях Мийо иных жанров (см. строение форм 1, 3 частей септета ор. 408, 1964, 1-3 частей 3 квинтета ор. 325, 1953)

Строение сонатных форм также разнообразно, но и здесь можно наметить некоторые общие свойства.

Для сонатной формы не характерны вступления и коды. Исключение составляет 1 часть 2 квартета. Контрастны, неконфликтны, как правило,

образные сферы ГП и ПП (тоже 92, 48). Близкое интонационное родство тем обнаруживается в 1 части 2 квартета. Тональный контраст: медиантовый I-VI dur (1, 4 части 2 квартета), I moll – III dur (4 часть 9 квартета), секундовый I – VII dur (1 часть 6 квартета). ГП написаны в основном в форме неквадратного периода (за исключением ГП 1 части 6 квартета: квадратный период 4+4). Довольно развитыми могут быть СП: от 8 тт. (1 часть 2 квартета) до 26 тт. (4 часть 9 квартета), но СП может и отсутствовать (1 часть 6 квартета), усиливая контраст главных тем. Строение ПП также различно: квадратный период (4 часть 2 квартета),

$$8 + 8$$

$$4+4 \quad 4+4$$

неделимый неквадратный 9тт. период (1 часть 6 квартета), развитые (1 часть 6 квартета, 4 часть 9 квартета).

Разработочность свойственна и экспозиции. Восхищает владение самыми разнообразными приемами развития (92, 57, 62-63). Материалом для разработки служат все темы экспозиции. Основные приемы: вычленение, секвенции, проведение в разных тональностях, полифонические приемы – каноны (4 части 2 квартета), контрапункты, стретты (1 часть 2 квартета), достижение кульминации (1е части 2, 6 квартетов, 4 часть 2 квартета). Отмечается, что в разработках не создается ощущение драматизма, что связано с эстетикой композитора. Немалая интенсивность развития разработок, создаваемая с помощью нестереотипного использования различных приемов в тематической работе с мотивами имеет такую характерную черту, как краткость отдельных разделов разработки с быстрым переключением от одной идеи развития к следующей (тоже там же, 62).

Репризы динамизированы (тоже там же, 65-66): расширены незначительно на 2 такта в 1 части 6 квартета, значительно – 75:126 такты (Э. : Р.) в 1 части 2 квартета, сокращены (4 часть 2 квартета). Отсутствуют

статические репризы. Тональные планы реприз тоже различны. Есть тональное подчинение ПП (1 часть 2 квартета), сохранение тонального плана экспозиции с последующим возвращением в главную тональность (1 часть 6 квартета), изменение тонального плана в репризе с зеркальной перестановкой тем (4 часть 9 квартета),

$$\begin{array}{cccc} a & - & C & : & D & - & a \\ \text{ГП} & & \text{ПП} & & \text{ПП} & & \text{ГП} \end{array}$$

ГП в тональности ПП с возвращением в главную тональность (4 часть 2 квартета).

$$\begin{array}{cccc} G & - & E & : & E-G & - & G \\ \text{ГП} & & \text{ПП} & & \text{ПП} & & \text{ГП} \end{array}$$

Сложность определения формы отдельных частей квартетов Мийо демонстрирует различие структурных интерпретаций, которые покажем на примере трех решений формы финала, 3 части 4 квартета. Умение композитора максимально заполнить содержанием пространство в этой краткой части реализованно в полной мере.

Финал 4 квартета трактован как “нечто вроде рондо”, построенного на радостной теме сальтареллы, эпизоды которого напоминают тему-литанию 1 части и начало секвенции раздела В 2 части, и все 3 темы части имеют сходство с темами предыдущих частей (111, 1220, 1222)

На основе комментариев Мийо по поводу 4 квартета и его 3 части, в частности (см. 92, 152-153), строение разделов 3х частной формы заключительной части квартета по Черри непропорционально (58 : 38 : 18) (там же, 166-171), что возможно, в качестве одного из примеров, также оказало влияние на оценку исследователя по поводу общих принципов решения Мийо формы и разработки ее отдельных участков (см. там же, 496-499).

С учетом комментариев Мийо по поводу квартета, предлагаем определение формы финала (в основном, схожее с Черри в определении основной структуры части, но с различиями в трактовке тематизма и строения отдельных разделов части), как сложной трехчастной, контрастной, репризной со вступлением, кодой и простой трехчастной, контрастной, безрепризной (типа ABC) формой в качестве структуры 1 раздела основной формы. Анализ выявляет полимелодические наложения в каждом из основных разделов: 2/1 темы в экспозиции, 4/3 темы в среднем разделе, сложное наложение 3х тем с каноном 3 темы (1/4/3 (3/3)) и следующих за ним сразу 2х канонов в наложении 2х тем (1(2 предложение 1 темы)/3(3/3)/1 (1 предложение 1 темы)). Разбор формы подтверждает соответствие выбора продолжительности части и тщательности разработки на содержательном и структурном уровне отдельных участков формы, решенной, при индивидуальности и насыщенности музыкальными событиями, ясно, со стремлением к пропорциональности между разделами, столь характерному для творчества и эстетики Мийо в целом.

6. 3. Выводы.

Наблюдения над формой квартетов 1-9 Мийо выявляют следующие общие свойства.

Опора на многочастность строения 1-9 циклов струнных квартетов Мийо указывает на стремление композитора к рассмотрению выбранной идеи, темы квартета с разных сторон и является выражением типичных черт мышления композитора – способность и стремление к многообразной и, одновременно, концентрированной подаче музыкальной идеи от микро до макро уровня строения циклов.

Приоритет принципа трехчастности среди выбранных композитором структур, отличительной чертой которого является, как известно, уравновешенность, наблюдаемое в структурах соотношение разделов форм при предельной интенсификации развития типичных для выбранных форм составляющих композиционных элементов указывает на приверженность композитора к сочетанию композиционной уравновешенности строения форм и самой тщательной работы над музыкальным материалом от мотива до крупных структурных построений.

Краткость отдельных разделов формы и формы в целом всегда, без исключения, связана с интенсификацией развития музыкальной мысли и детальной разработкой всей уровней ткани.

Закономерен весьма разнообразный выбор форм – одночастная форма (сложный период), простая двухчастная форма, простая и сложная трехчастная форма, двойная сложная трехчастная форма, рондо, сонатная форма, концентрическая форма, структуры с чертами различных типов композиции (напр., трехчастной и принципов вариантной формы) – отличающийся разнообразием претворения структурных принципов, сочетанием миниатюризации разделов и концентрации тематического развития при сохранении структурных основ.

Индивидуализированность трактовки цикла анализируемых квартетов Мийо проявляется в распределении функций частей цикла, выборе их формы и темпа, выборе элемента музыкального языка или конструктивного принципа в качестве носителя формообразующего и объединяющего признака в строении цикла: мелодика и принципы звуковысотной организации; метроритм, который может достигать сложных полиметрических отношений; принцип зеркальности, симметрии, который может затрагивать несколько структурных уровней от микроуровня (звуковысотное строение мотива, строение краткой ритмической формулы) до макроуровня (как прием на уровне раздела формы, формы части цикла, строение цикла в целом).

При примечательной множественности вариантов решения композитором известных структур форма или конструктивный принцип могут также служить объединяющим фактором цикла: форма – сложная трехчастная (2, 4 квартеты), простая трехчастная (6 квартет), конструктивный принцип – зеркальность, симметрия (1, 2, 9 квартет). В строении начальных тем 1-5 частей 2 квартета интересен процесс структурного и количественного разрастания составных тематических элементов: ГП 1 части – А, 1 тема 2 части – А₁₋₅, 1 тема 3 части – АВ, ГП 4 части – А, 1 тема 5 части – АВА.

В сравнении с квартетами таких выдающихся старших французских композиторов, как Франк, Форе, Дебюсси, Равель, Ибер и др., в строении циклов 1-9 Мийо наблюдаются как черты преемственности, так и отличия трактовки. Факторами сравнения между квартетным творчеством Мийо до ВМВ и его предшественников и старших современников являются следующие черты композиционной техники: трактовка сонатного цикла, форм, периодических структур, полифонической техники письма.

Преимственность и одновременно индивидуальное прочтение Мийо состоит в опоре на сонатный цикл с часто традиционной трактовкой функций частей в цикле. Отличием является установившаяся нормативность более свободной трактовки цикла с переменным количеством частей от 2х до 5ти, темповые обозначения на французском языке.

В квартетах Мийо наблюдается опора на существующие типы форм с такими чертами преимущественности, как динамизация и сокращение репризных разделов формы. Индивидуальной особенностью трактовки форм цикла является стремление к предельной сгущенности тематического развития отдельных частей с тяготением к тематической насыщенности в каждый момент звучания формы.

К факторам преимущественности относится обращение к периодичным структурам в качестве строительного материала для построений и выстраивание на этой основе неквадратных построений. Индивидуализация связана с избеганием формирования на этой основе более пространных повторных построений (о чем свидетельствуют и *vi-de* редакции 1 квартета). Заимствование приемов (как, напр., возвращение материала вступления в неэкспозиционных разделах, какие найдем в 3 части у Дебюсси и Равеля), индивидуализированно у Мийо в иной трактовке – неизменности материала при возвращении.

Преимственность есть и в важной роли полифонической техники, в том числе, и в формообразовании квартетного творчества Мийо до ВМВ и его предшественников и старших современников.

Т.о., анализ форм 1-9 квартетов демонстрирует, характерный для Мийо, композиционный метод заимствования и преобразования заимствованной модели: использование существующих конструктивных моделей, благодаря индивидуальной реализации, ведет к преобразованию

избранной модели изнутри на уровне цикла и решения формы отдельных частей, выбор новых тем содержания произведения сочетается с частым обращением к мотивам, имеющим национальный характер, т.е. опирающихся на традицию, применение известных форм композиционной техники сочетается с активным развитием приемов техники, таких, как линейность. Композиционный метод заимствования и преобразования заимствованной модели сродни идее свободного использования, переработки заимствованного материала, модели, получившей развитие, в частности, у неоклассиков и у самого Мийо, а также развивает идею эволюционного развития жанра через внутреннее обновление жанра в выборе тем произведений, свободном использовании сонатного цикла, композиционной техники.

ГЛАВА 7.

Сравнение черт композиционной техники квартетов созданных в период до ВМВ Д. Мийо и чешских композиторов неоклассической ориентации.

7. 1. Общие замечания.

7. 2. Сравнение черт композиционной техники квартетов созданных в период до ВМВ Д. Мийо и чешских композиторов неоклассической ориентации.

7. 2. 1. О квартетах Б. Мартину.

7. 2. 2. О квартетах П. Хааса.

7. 2. 3. О квартетах Э. Шульгофа.

7. 2. 4. О квартетах П. Боржковца.

7. 2. 5. О квартетах Фр. Бартоша.

7. 2. 6. О квартете И. Крейчи.

7. 2. 7. О квартете Я. Ежка.

7. 3. Выводы.

7. 1. Общие замечания.

В чешской музыке, для которой свойственны крепкие национальные традиции (46, 372), на рубеже веков и в первой половине XX в. жанр квартета развивается в нескольких направлениях (189, 850). Это связано с общей тенденцией дифференциации в условиях изменений XX в. в чешской музыке. Около 1900 г. кончается эпоха, которая означала возникновение и мощное развитие национальной музыкальной культуры в творчестве Б. Сметаны, Дворжака и З. Фибиха. Приблизительно, это время совпадает также с периодом поиска новых стилевых путей передовыми

представителями молодого поколения чешских композиторов. Процесс, отразивший изменения в общественной жизни, импульсы, исходящие из области театра и литературы, а также, в период между двумя войнами, интенсивное знакомство с новыми течениями и творчеством композиторов западной и восточной европы (186, 23, 58). Так, в период с 1890-1939 к жанру квартета обращался целый ряд чешских композиторов различных стилевых направлений.⁶⁷

Период между двумя мировыми войнами характеризуется подъемом и интенсивностью художественной жизни в Европе и в Чехии, в частности. Об активной деятельности композиторов молодого поколения в Чехии находим множество свидетельств (123; 121; 122; 82; 142; 163; 96). Неоклассицизм в качестве идейно-эстетической программы вступил в творческую сферу Чехии в 1920е гг. и получил развитие в межвоенный период (О процессе теоретического осознания терминологии неоклассицизма, особенностях ее трактовки в см. 83, 11-30; 95; 129, 4-21, 21-26, 100; 89; 102; 209; 100; 7; 191; 166; 167; 210). Его цельность после ВМВ не повторилась, хотя и нашла отдельные проявления в требованиях композиции (83, 91).

Ориентация на французскую музыку (Шестерку), творчество Стравинского у Мартину, Буриана, Боржковца, Крейчи нашла подтверждение в их публикациях 1920-30х гг. – статьях Мартину, Крейчи, книгах Буриана и др. с обоснованием собственных взглядов на современное искусство и неоклассицизм (151, 24-35, 43-49, 81-85, 99-102; 87; 123; 121).

Показательна позиция Мартину, который приветствовал антиромантизм, стремление к таким новым принципам композиции, как систематичность и логика развития, ясность композиции, экономичность, сжатость, концентрация формы и содержания, выражающие в целом позитивную позицию к жизни, естественность красоты жизни.

Художественное выражение современной жизни, как центральной проблемы творчества, Мартину связывал с кристаллизацией понимания современного человека, ценящего ясность, порядок, экономию, здоровье, оптимизм, связывающего счастье не с индивидуалистическим, а коллективным его переживанием. Переворот новой музыки связывал с приятием жизни (83, 51-52, 91; см. также сравнение позиций художников там же, 51-54).

Напомним, что неоклассицизм с такими эстетическими принципами, как объективность образного содержания, отстраненность авторской позиции, приоритет игрового начала, синтез стилевых форм и жанров прошлого с современной композиторской техникой, неординарная логика процесса музыкального развития, отразился в музыке многих композиторов XX в., в творчестве отдельных составляя порой лишь одно из направлений развития индивидуального стиля. Сравним основные вехи стилевой эволюции Мийо и некоторых ведущих чешских композиторов неоклассической ориентации, оставивших квартетное наследие.

Для многожанрового творчества рано сформировавшейся творческой личности Мийо, как отмечалось выше, характерен универсализм интересов и художественных ресурсов, при изменяющихся темах творчества, порой не связанных с неоклассицизмом, сохранение основных принципов музыкальной речи. См., напр., в 3 главе высказывания композитора о его понимании многообразия манеры собственного письма и о понимании стиля отдельных сочинений.

Стилистически творчество Мартину (1890-1959) оценивается как сложное и многогранное целое, в отношении истоков охватывающее огромный диапазон, не укладывающееся в рамки какого-либо одного направления. Композитор прошел сложный путь, на протяжении которого его вкусы, взгляды заметно эволюционировали, но всегда проявлялись коренные черты его художественной личности (169; 157; 10; 11; 12; 96; 88).

Процесс развития шел в направлении широкого и этически ответственного понимания задач искусства в направлении к гуманности. Музыка Мартину отличается не столько яркостью новизны, сколько органичностью и оригинальностью стилевого синтеза, спецификой всех компонентов стиля, создающих облик самобытного художника. Верность национальным традициям принесла национальную яркость, уберегла от космополитической нивелированности музыкального языка (10, 109, 110; 96, 6). Параллельно обращению к глубинным слоям чешскоморавского фольклора Мартину создал индивидуальное понимание неоклассицизма, укорененный в чешской традиции. В его наследии соединились национальный и мировой аспекты творчества (96, 9-10, 11).

В творчестве Мартину неограниченность одними лишь стилевыми рамками связана с такой важнейшей чертой творчества, как поиск индивидуальных решений для произведений. В их создании нашли отражение также время и художественная обстановка. Развивая традиции чешской музыкальной классики, композитор обращался к чешско-моравскому фольклору, джазу, испытывал влияние импрессионизма, неоклассицизма и др. (84, 86; 169, 16; 88, 64-67). Неоклассицизм Мартину с освоением стиля, жанров и форм музыки XVII-XVIII вв. предклассической эпохи и венской классики, составляет одну из основных линий прежде всего инструментального творчества композитора (подробнее об этом см., напр., 12, 93-94). Сюда же относится 7 квартет, *Concerto da camera*.

Эволюция стиля Мартину нашла отражение в его квартетном творчестве. В 1920е гг., несмотря на господствующие влияния Шестерки, конструктивистов, поэтистов и дадаистов, Мартину искал пути, которые привели композитора к его крупным достижениям 1930х гг.. В инструментальной музыке искал новые конструктивистские приемы и 2 квартет относится к наиболее типичным произведениям тех лет (10, 84), который, как показывает анализ, содержит основные черты зрелого стиля

композитора. К вершинным инструментальным сочинениям 1930х гг. композитора принадлежит 5 квартет, созданный в напряженной атмосфере предвоенных лет и несущий отпечаток времени. Все 4 части этого цикла подчинены единому драматическому плану: мрачная динамическая атмосфера ГП и лиризм с чертами моравской песенности ПП, составляющие образно-тематическую антитезу 1 части, приобретают новое освещение в экспрессивной лирике Adagio, зловещей гротесковости скерцо, скорбно-лирических образах обрамляющих разделов финала и суровой поступи его Allegro (12, 95, 96).

Творчество представителя немецкой музыкальной Праги, ярчайшей фигуры Шульгофа (1894-1942), работавшего в различных жанрах, также не укладывается в рамки одного направления. Композитор менял пристрастия от увлечения идеями французской Шестерки (лично был знаком с композиторами Шестерки), сочинениями Стравинского, Бартока, Шенберга, четвертитоновой техникой (с созданием произведений для четвертитонного фортепиано), дадаизмом, джазом (который ощущал поначалу как дадаистический музыкальный феномен) ⁶⁸ до увлечения революционными идеями. Его сложный творческий путь позволяет провести параллель со знаменитым соотечественником Мартину, в отличие от которого творческий путь Шульгофа, из-за трагической смерти композитора, остался незавершенным (121, 97; 4, 1-3; 82; 49, 11-14). К произведениям для квартета струнных инструментов композитор обращался на раннем этапе своей творческой карьеры, в течение 11 л. Кроме 1, 2 квартетов, следующих за собой 1924, 1925 и обнаруживающих черты будущего зрелого стиля 1930-40 гг., сюда относится "Divertimento", op. 14, 1914 и квартет, не получивший порядковый номер G-dur, op. 25, 1918.

Композиторы Крейчи, Ежек, Боржковец, Бартош, члены музыкальной группы Манеса, участвовавшие в концертах, посвященных

современной музыке (в рамках Общества современной музыки, для которого был создан, в том числе, смычковый квартет 1932 Ежка) и сами активно пропагандировавшие на своих концертах в 1930х гг. современную музыку, в рамках которых были представлены и их собственные квартеты (2 квартет ор. 7, 1928 Боржковца, 2 квартет ор. 10, 1933-35 Бартоша, квартет 1932 Ежка, 1 квартет D-dur, 1928 Крейчи) (121, 54, 55, 107-109) имели сложный путь формирования индивидуального стиля (там же, 179-230). Интересуясь опытами композиторов новой Венской школы, опытами французских композиторов, соотечественников Яначека, Мартину, Хабы, композиторов старшего поколения, они искали тем не менее собственный путь; не нарушая связи с традицией, они не стремились ее воспроизводить, но развивать. Поэтому ощущали более близость поискам Мартину и французских композиторов, чем Хабы и композиторов новой Венской школы (там же, 96, 104).

Творчество Боржковца (1894-1972) условно разделяемое на четыре периода (86), отмечено этапами влияния позднего романтизма, обращения к неоклассизму, кристаллизацией собственного стиля с уравновешенностью всех составных элементов. Также и небольшое камерное творчество композитора демонстрирует линию развития, типичную для того поколения (112, 100). Квартетное творчество отражает этапы развития стиля, отдельные произведения этого жанра являются значительными вехами творчества.

Так, при формировании стиля в т.н. первый период своего творческого пути композитор использовал выразительные возможности позднего романтизма, испытывал влияние Сука. Ярко характеризуют данный период 1 квартет 1924-25 и 1 симфония 1927 (там же, 107). Во второй период художник обращался к неоклассическим принципам. Сюита для р-f 1929, симфоническое Allegro "Старт" ("Start") 1929, соната для v-la 1931, 1 р-f концерт 1931, квинтет для духовых 1932 являются

значительными вехами того периода. К этому периоду относится и создание 2 квартета 1928-29. Периоды творческой зрелости – третий и четвертый – ознаменованы сменами стилевого поиска (86, 172) и характеризуются уравновешенностью всех составных элементов, соединением черт предыдущих периодов, непоказной эмоциональностью и неослабевающим мастерством композиции (112, 100). Творческие вершины были достигнуты в балете “Крысолов” (“Krysář”) 1939, произведениях 1940-50х гг. (4, 5 квартетах (1947, 1961), Concerto grosso 1941, опере “Мальчик с пальчик” (“Paleček”) 1945-47, 2 p-f концерте 1948-49, 2 и 3 симфониях 1955, 1959).

Эволюция развития стиля Бартоша (1905-1973) также прошла путь от влияния позднего романизма (среди черт позднего романтизма в ранних произведениях отмечается влияние Сука, Новака, Ферстера и др. (145, 17, 19, 22, 26, 27, 30, 40)) и обращения к неоклассицизму до создания индивидуальной техники письма. Особую роль в процессе формирования стиля композитора играли камерно-инструментальные произведения 1926-35, секстет и, особенно, оба квартета, благодаря которым Бартош нашел свой индивидуальный стиль и как музыкант-представитель своего поколения (там же). Нашел ему характерную меру пользования ограниченными средствами в нотном тексте, фактуре, форме, инструментальном составе. Показателен и интерес композитора к камерно-инструментальной музыке (см. ниже).

Неоклассицистическая ориентация в творчестве Крейчи (1904-1968) сформировалась на раннем этапе творчества. Уже в раннем произведении, дивертисменте “Касации” (“Kasace”) 1925, проявилась склонность к четким формам и логическому развитию – филигранная работа, основанная на классических формах этого произведения утвердила Крейчи как представителя чешского неоклассицизма. Общеизвестно отношение Крейчи к Моцарту.

Вот какие формулировки исследователей творчества Крейчи по поводу проблемы стиля и эстетических взглядов композитора найдем. Вдохновленный авангардом чешской литературы и живописи, идеями пролетарского искусства и гедонизма, Моцартом, Крейчи стал продолжателем чешской традиции (83, 53). Понимание и подход к неоклассицизму у Крейчи сохранились до конца его творчества (164, 633). Неоклассицизм Крейчи отличает единство мироощущения и творчества (183, 170). Его более поздние работы отражают растущий интерес к развернутым формам, более смелой гармонии и обильному ритмическому развитию. Однако, структура его работ оставалась классически симметричной, а звуковысотная организация, в общем, диатоническая. В циклических формах он чередует развернутые, мелодичные медленные части и живые части, полные темперамента.

Композиторское письмо Ежка (1906-1942) обнаруживает следующие индивидуальные черты: на уровне метроритма непостоянная метрическая организация, моторная ритмика, на уровне звуковысотности обращение к политональности, выходы за рамки тональной системы (четвертитоновая техника – см. Сюиту для четвертитонового р-f (Suita pro čtvrttónový klavír), 1927 и др.) Музыка, написанная Ежком для представлений Й. Восковца и Й. Вериха в Освобожденном театре (Osvobozené divadlo), в котором он работал с 1928–39, демонстрирующая его мелодическую изобретательность, вырастает из джаза и танцевальной музыки 1920х гг.. В камерной музыке (среди иных квинтет для духовых, 1931, соната для v-по и р-f, 1933, произведения для р-f), сюда же относится и 1 квартет, 1932, подчеркнуты неоклассические тенденции.

Отправной точкой в творчестве Хааса (1899-1944) стала музыка Яначека. Однако, развивая собственный метод, композитор скоро достиг зрелой индивидуальности в квинтете для духовых op. 10, р-f сюите op. 13, опере “Шарлатан” (“Šarlatán”), демонстрирующей его замечательный

драматический талант и индивидуальную трактовку в мотивной работе, и др. Мелодический стиль Хаас черпал из еврейской песенности, средневекового хорала, моравского фольклора, соединил особенности чешской музыки и европейской системы мышления, а его ритмическое и гармоническое мышление сформировалось под влиянием западноевропейской музыки и джаза (см. также 170, 49).

В условиях дифференциации творческих путей чешских композиторов молодого поколения, относящихся к неоклассицизму, стали возможны различные пути воплощения и в жанре струнного квартета. Для них стала возможной опора на накопленный опыт развития жанра и его переоценка в рамках индивидуального стиля без обращения к методам неоклассицизма или с внедрением в различной степени неоклассицистских приемов. Так, напр., произошло в начале XX в. с использованием принципов, предшествовавших появлению струнного квартета в Сюите в старом стиле для струнного квартета (Аллеманда, Куранта, Сарабанда, Жига, Фуга) (Suita ve starém slohu pro smyčcový kvartet (Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, Fuga)) 1910 О. Еремиаша (83, 54) или в 7 квартете, Concerto da camera Мартину, в квартетном творчестве Шульгофа, Бартоша, Крейчи с опорой на классическую модель цикла и др.. В целом, как справедливо замечает М. Ладманова по поводу особого интереса Бартоша к камерной музыке, жанры камерно-инструментальной музыки стали чрезвычайно актуальными для постромантического поколения, той ее части, которая, в стремлении вернуть музыке ее первоначальное предназначение радости от музицирования, увлеклась классицизмом с его расцветом камерной музыки и барокко с его концертным стилем; которая, в поисках собственных путей создания конкретных, реальных, жизненных идеалов для человека отвернулась от большой оперы и симфонии, обратив свое внимание, в частности, к камерной музыке; которая, в поисках красочных сочетаний тембров инструментальных составов, в противовес

стремлению к гармоническому монолиту романтического оркестра, нередко в инструментальных составах и даже составах родственных инструментов использовала средства (в контрастных регистровых положениях инструментов, артикуляционных противопоставлениях и т.д.), способствующие достижению тембровой полифонии (145, 40-41, 54).

Обратимся к описанию некоторых черт квартетного творчества означенного временного отрезка избранных чешских композиторов неоклассического направления и сравним особенности их квартетного стиля с творчеством Мийо. За основу систематизации анализа материала взят хронологический аспект создания 1 квартета в следующем порядке: Мартину, Хаас, Шультгоф, Боржковец, Бартош, Крейчи, Ежек.

Мера сходства и различия в интерпретации жанра, особенностях черт техники каждого из названных чешских композиторов и Мийо связана с особенностями индивидуального стиля композиторов, принадлежности школе и путями развития (национальной) традиции жанра.

7. 2. Сравнение черт композиционной техники квартетов созданных в период до ВМВ Д. Мийо и чешских композиторов неоклассической ориентации.

7. 2. 1. О квартетах Б. Мартину.

Квартетное творчество Мартину отличается от творчества упомянутых соотечественников количественно – 5 из 7 квартетов были созданы до ВМВ. Кроме того, 1-7 квартетам (1918-47) Мартину предшествовало несколько сочинений для смычкового квартета. В списке произведений для смычкового квартета найдем опусы, созданные в Поличке, Париже и Нью-Йорке. К ранним опусам относятся “Три наездника” (“Tři Jezdci”) Н. 1, 1902, Два ноктюрна Н. 63, 1912, Andante Н. 64, 1912, квартет Н. 66, 1912 (4х частный, неизвестный (196, 61)), квартет *es-moll*, Н. 103, 1917 (см. 85), 1 квартет 1918. Знаменательно, что ни одно из ранних сочинений не носит обозначение первый (10, 89). Ряд произведений создан в зрелый период в Париже (2 квартет 1925, 3 квартет 1929, 4 квартет 1937, 5 квартет 1938) и Нью-Йорке (6 квартет 1946, 7 квартет “Concerto da camera” 1947).

Квартетное творчество Мартину отражает закономерности развития творческого процесса композитора, личные и общественные процессы (156, 3). В эволюции квартетного творчества композитора отмечены следующие моменты стилистического развития, совпадающие с эволюцией творчества.

Влиянием квартетов Дебюсси и Равеля отмечен 1 (по издательскому обозначению) квартет *e-moll*, называемый автором “французский” (подробный разбор произведения см. в 85, 60-116). Квартет отличает ноблесная выразительность и сдержанность драматизма. Четырехчастный квартет продолжительностью 35 мин. развернут и эпичен, подобно ранним квартетам Дворжака. Первый из трехчастных 2 квартет включает

медленную часть, несущую архаический покой и барочную взволнованность и 3 часть, написанную в форме рондо с чертами танцевальности, в частности, польки. Миниатюрный, 12 мин., трехчастный 3 квартет, относящийся к периоду экспериментирования со звуком, отличается гармонической и ритмической изобретательностью, со стремлением к автономии партий отдельных инструментов, ведущей к диссонантным наложениям. Четырехчастный 4 квартет с 1 частью в сонатной форме, скерцо, медленной частью и заключительным рондо, следует гайдновскому идеалу и демонстрирует сложившийся индивидуальный стиль с такими чертами, как развитие нового понимания лирики типа лирики “Джульетты” (“Julietta”), предпочтение коротких мелодических образований в ведущем голосе и остинатности в сопровождающих голосах, обогащение диатоники мелодики диссонирующими гармоническими образованиями, напр., квартовыми аккордами, приводящими к диссонантности как в “Джульетте”, колебанию *dur-moll*, черты оркестровой инструментовки с *solo*, *tutti* и др. Углубление выразительности, драматичность, оттесненная на второстепенный план лирика 5 квартета, отдаленно припоминающая “Джульетту”, свойственны партитурам той поры. Интенсивность содержания, скрытая программность с автобиографическим подтекстом, способствующая свободной трактовке форм, отличает четырехчастный 5 квартет (подробный разбор произведения см. в 10, 89-96) от 3, 4 квартетов композитора и заставляет вспомнить оба квартета Сметаны и “Интимные письма” Яначка. Последние два квартета – 6 квартет и 7 квартет “Concerto da camera” – отличаются дворжаковской проникновенностью медленной части (157, 97, 98, 132, 174, 254, 273-274, 392, 395).

Стилистическое сравнение предвоенных 4, 5 квартеты указывает на наличие многих общих черт. Активность поступательного движения, распевность чешской лирики ПП 1 части, полифоничность письма 2 части,

преобладающая моторность финала, усиленная роль остигатных приемов, линейаризация мышления, усложнение гармонического языка, оркестрово переосмысленная фактура приобретают в 5 квартете, по сравнению с 4 квартетом, более устойчивый и целенаправленный характер. Среди этих двух квартетов особенно 5 квартет предвосхищает создание крупных камерных и симфонических композиций Мартину и примыкает к Двойному концерту, написанному несколько месяцев спустя (10, 89-90).

Особенности организации музыкальной ткани квартетов 1-5, созданных в период с 1918-38 свидетельствуют о поисках инновации композитором жанра “изнутри”. При опоре на традиционное строение цикла и тональное мышление, поиски индивидуальных решений сосредоточены на область мелодики, метроритма, звуковысотной организации и гармонической реализации, звукоизвлечения и инструменровки, области трактовки форм. Отметим некоторые характерные черты.

Композитор обращается к 3-4х частной структуре цикла (3х частное строение имеют циклы 2, 3 квартетов, 4х частное строение – циклы 1, 4, 5 квартетов). Чаще композитор придерживается традиционного распределения функций частей и их темповых решений (1 часть в сонатной форме в 1-5 квартетах, медленная 2 часть в 1, 2, 3, 5 квартетах, скерцо – 3 часть в 1 и 5 квартетах, перестановка функций средних частей есть лишь в 4 квартете, финал в форме рондо в 2, 4 квартетах). Исключение составляет нетрадиционное решение медленного финала *Lento* 5 квартета, драматургического центра тяжести цикла, создающего арку с *Adagio* 2 части. Но, в отличие от 2 части, в которой развитие приводит к обнаженной экспрессии, страстному прорыву лирических эмоций, динамический профиль финала более уравновешен – незначительные динамические отклонения лирических тем не снимают общего впечатления глубокой скорби (там же, 95).

В трактовке цикла и форм квартетов Мартину важное значение имеет стремление к соразмерности, органичности целого. С этим, как нам представляется, связана трактовка цикла (с сознательным выбором традиционного состава частей цикла, в качестве альтернативы обращение к 3х частному циклу) и трактовка формы (сонатная форма для 1х частей цикла, 3х частность для медленных частей и скерцо, рондо для финалов). Стремление к соразмерности объясняет и выбор концентрической формы, заложенной на принципе зеркальной симметрии в медленной части 2 квартета со схемой АВСВА, и рондо финала 4 квартета с симметрическим расположением эпизодов со схемой R 1 эп. R 2 эп. R 1 эп. R coda. Другой важной чертой является стремление к концентрации развития. Поэтому в сонатных формах 1х частей квартетов часто разработочность проникает в экспонирование тем. Среди приемов развития выделяются повторность точная и неточная, варьирование, секвенции, полифонические приемы. Специфика композиционной работы на мотивном уровне, безусловно, оказывает влияние и на формирование более продолжительных структур таких, как структурное оформление тематизма, разделов формы с предпочтением неквадратных образований.

К особенностям строения мелодики квартета относятся следующие моменты. Наблюдается обращение к двум типам мелодики: выстраивание мелодической линии на основе коротких мотивов подобного ритмического и звуковысотного состава различной продолжительности, или формирование мелодики широкого дыхания, основанной на ритмическом и звуковысотном разнообразии. Первый тип мелодики наиболее распространен в квартетах. Примерами второго типа являются яркие мелодии 2 квартета, ПП 1 части (тт. 80-99), темы финала, тематизм 4 квартета, ПП 1 части (тт. 24-38) 5 квартета и др.. Мелодии обоих типов опираются часто на диатонические интонации на мотивном уровне. В первом типе мелодики особо важное значение приобретает

перекомбинация элементов мотива, как проявление принципа вариантного типа развития.

Значительную роль в квартетах Мартину играет метроритм. Не будучи создателем какой-либо ритмической системы, первооткрывателем ритмических приемов, Мартину однако создал специфический ритмический стиль, поражающий изобретательностью использования известных средств (сравнение ритма Мартину со Стравинским и Бартоком см. в 50, 61-65). Маркированность ритмического стиля Мартину выражена в широком спектре использованных средств (регулярного, нерегулярного типа ритма, времяизмерительности) и приемах их реализации, в участии метроритма в формообразовании, в создании индивидуальных решений ритмической динамики, связанных с фрагментарностью действия ритмических приемов и сменами ритмических приемов.

В квартетах присутствуют не все признаки регулярности. Часто используется переменный метр (см. 2 часть 1, 2 квартета, 3 часть 1 квартета, 1-3 части 3 квартета, 1-3 части 4 квартета, 1, 2 части 5 квартета), мотив не всегда согласован с тактом, есть полиритмия, не находит применения квадратность, периодичность не всегда связана с 2тт.. Однако диапазон проявления регулярности достаточно широк. Встречаются участки ткани, в которых с помощью повторности создается многоплановая регулярность нескольких уровней: строгая метрическая акцентность основана на повторах ячеек, звеньев нескольких пластов, количество которых различно (от 2-4х голосов). Такие яркие приемы многократной повторности, как остинато и единоритмия задействованы по-разному. Участков остинато не столь много и они кратки. См., напр., некоторые участки действия остинато в 1 части 3 квартета, в основном, в партиях сопровождающих голосов: в партии v-la тт. 1-9, в партии v-c тт. 1-5, 6-9, в партии v-по II тт. 22-24, в партии v-la тт. 22-25, в партии v-по II тт. 26-30, в партии v-c 86-88, в партии v-по II тт. 99-101, в партии v-по II тт.

104-106, в партиях всех голосов тт. 118-119, в партии v-по II тт. 123-125. См. также остинато 4х голосов в финале 3 квартета тт. 61-64, 207-210, тт. 7-8 финал 4 квартета. Но чаще встречается единоритмия, допускающая больше свободы в использовании благодаря звуковысотным изменениям при сохранении ритмической ячейки (см. ту же 1 часть 3 квартета и др.). Примечательна, как отмечалось, непродолжительность участков и остинато, и единоритмии. Характерна частая смена ритмической фигуры повторяющегося звена, вариабильность фактурного решения эпизодов многоплановой регулярности.

Особенности метроритма Мартину покажем на примере 2 квартета, возникшего два года спустя после приезда в Париж и принесшего композитору мировую известность, к чертам которого относятся следующие моменты.

При активном сочетании регулярности и нерегулярности метроритмической организации 2 квартета примечателен индивидуальный подход к решению метроритма отдельных частей цикла, опирающийся, как правило, на избранный круг средств. Так, в 1 части композитор добивается постоянного обновления за счет перекомбинирования избранных приемов и их сочетаний в фактуре. Во 2 части ярким средством нерегулярности является активный переменный метр. В 3 части регулярность проявляется наиболее последовательно, за исключением *Cadenza*, т. 115 в исполнении solo v-по I.

Вступление 1 части 2 квартета ярко демонстрирует характерные приемы композиционной техники композитора на мотивном и метроритмическом уровне (подробнее об этом см. там же, 10-27). Здесь главным строительным материалом тематизма является мотив. Основным методом тематического развития является повтор мотива точный или видоизмененный на звуковысотном и метроритмическом уровне и чередование мотивов. На метроритмическом уровне примечательна

активная роль нерегулярности с сочетанием таких качеств, как стремление к регулярности в почти непрерывной пульсации восьмых длительностей всех голосов фактуры и, одновременно, стремление к нерегулярности в свободе строения мотивов, состоящих из разного количества восьмых длительностей.

Здесь ярко представлены разные виды работ с звуковысотным наполнением и ритмом на мотивном уровне. Работа с мотивом сопровождается следующими чертами (в партии v-но I):

1. сохранение звуковысотности, ритмического наполнения и сохранение метрических позиций мотива (от 3 доли тт. 9-10, тт. 12-13),
2. сохранение звуковысотности, незначительное ритмическое варьирование и смещение мотива с метрических позиций — фактически метрическое варьирование (от последней восьмой длительности тт. 14-16),
3. ритмическое и звуковысотное варьирование, смещение мотива с метрических позиций (тт. 5-7),
4. звуковысотная вариантность, ритмическое варьирование и смещение мотива с метрических позиций (в тт. 1-5 при трехкратном повторе мотив сокращен с 19/8 на 8/8 и 8/8, звуковысотно и ритмически изменен; второе и третье проведения мотива, несмотря на внешне одинаковое метрическое строение, отличаются звуковысотным и ритмическим наполнением).

Произвольное чередование мотивов разной продолжительности в наложении всех голосов фактуры ведет к вуалированию основной пульсации и, как следствие, к динамизации развития данного эпизода формы. Еще большей экспрессии с помощью данных средств достигается в фрагменте экспозиции, где возвращается материал вступления в увеличении (см. тт. 101-126 с динамическим развитием к *ff*, *espressivo molto*).

Особое значение в метроритмической организации разбираемых квартетов имеет выписанная каденция 3 части 2 квартета (т. 115),

единственный пример в разбираемых квартетах, основанный на абсолютной времяизмерительности. На этом участке формы, при отсутствии размера и тактового деления, в качестве организующего принципа выступает соотношение длительностей, их соизмерительность относительно друг друга. Значение временных соотношений доминирует над акцентными, а организация материала осуществляется с помощью выбранной ритмической формулы мотива, выступающей в роли ритмической формулы, подобной стопе в квантитативной традиции. Опора на ограниченное количество проведений ритмической фигуры, кстати, одна из характерных черт ритмики квартетов и иных произведений Мартину (там же, 38), свидетельствует о стремлении к концентрации развития. Темповая свобода исполнения (замедления, выписанное композитором обозначение *accelerando sempre*, ферматы), сжатие и расширение ритмической фигуры, варьирование ритмической формулы мотива, при котором замена ритмического элемента ведет к изменению общей продолжительности данной единицы измерения – все эти методы работы с ритмической формулой формируют новое претворение традиции времяизмерительности Мартину (подробнее об особенностях нового понимания времяизмерительной ритмики композитором см. в там же, 36-40).

Привлекает внимание инструментовка квартетов Мартину со специальными приемами игры на инструментах, которые в сочетании со смелым использованием регистровых возможностей инструментов создают красочные тембровые комбинации (особенно в 3 квартете). Инструментовку отличает также разнообразие смен типов фактур, активное участие полифонических способов организации ткани (имитационная техника, контрапунктические наложения). Широк диапазон участия голосов в голосоведении – от *solò*, дублировок 2-4х голосов до 2-4х голосов фактурного многоголосия.

Трактовка жанра смычкового квартета Мартину и Мийо обнаруживает черты сходства. Напр., отношение к жанру. Высказывания Мийо приводились выше. Ко времени работы над 6 квартетом относятся слова Мартину, которые композитор написал в 1946 г.: “В камерной музыке я всегда наиболее свой. Не могу выразить ту радость, с какой веду четыре голоса, когда начинаю писать камерную музыку” (151, 226). Сходство в трактовке жанра есть и с точки зрения времени создания квартетов в рамках творческой карьеры. Большинство квартетов Мартину написаны в предвоенное до ВМВ время (ср., 5 из 7 квартетов Мартину и 9 из 18 квартетов Мийо). Квартетное творчество композиторов отражает эволюцию их стиля. Характерны изменения в тематике произведений обоих композиторов, отличающие опусы, возникшие в 1920-30е гг., особенно предвоенные годы. Сходство в трактовке жанра есть и на уровне композиции письма: в стремлении к концентрации развития, органичности целого, опоре на традиционный цикл и в индивидуальной трактовке структур традиционных форм, опоре на тональное мышление, в детализации на всех уровнях высказывания, в обращении к национальному фольклору (напр., отмечается преломление в III 1 части 5 квартета интонаций чешского мелоса – см. в 10, 92), смелой индивидуальной трактовке ритма, в остроте частых смен фактурных реализаций музыкального материала, работе над красочными возможностями инструментов и их комбинациями.

Даже проскальзывание похожих моментов музыкального материала, в особенностях его строения и инструментального изложения 1 части 3 квартета 1929 Мартину и финала 6 квартета 1922 Мийо свидетельствует о схожести ощущения времени, его пульсации. Можно сравнить тт. 55-57, 78-79, 129-131 1 части 3 квартета Мартину и тт. 54-56 и далее 3 части 6 квартета Мийо – по интонационным и метроритмическим (в том числе, и по переменности метра) особенностям мелодики; можно сравнить тт. 50-53

1 части 3 квартета Мартину и *detaché* от т. 123, особенно тт. 149-150 репризы 3 части 6 квартета Мийо – по особенностям ритма и голосоведения (единоритмия 3, 2, 4 голосов у Мартину и двухголосие 4х голосов, единоритмия 3х голосов у Мийо), по фактурному решению (гамообразное движение в единоритмии нескольких голосов), по штрихам (*detaché* у Мийо, акцентуация у обоих композиторов), по динамике (динамический подъем от *mf* к *f* у Мартину и от *f* к *ff*, *fff* у Мийо – разница силы динамической волны обусловлена местоположением фрагментов в форме); можно сравнить игру соотношений сильных и слабых долей на уровне мотивного строения ПП от т. 43 1 части 3 квартета Мартину и тематизма 3 части 6 квартета Мийо. Ср. также трагичность образов 2 части 3 квартета, 1929 Мартину и траурный марш *Très lent* 2 части 2 квартета, 1915, *Funèbre* 2 части 4 квартета, 1918 Мийо; покачивающиеся мотивы (заложенные на нескольких повторах интервальных узких шагов – секундовых, терцовых), особенности гармонии, прозрачность фактуры (большая роль лирического высказывания отдельных инструментов) лирических образов 3 части 4 квартета, 1937 Мартину и 1 части 9 квартета, 1935 Мийо.

Отличие квартетной техники композиторов лежит на уровне стилевых особенностей произведений художников (от моментов, оказавших влияние на их творчество до стилистических особенностей их зрелых периодов) и трактовки отдельных элементов языка. Напр., на уровне трактовки структурного оформления мелодики, ритма, формы и приемов развития, трактовки тональности и ее гармонической реализации, красочных возможностей инструментов и их комбинаций, роли а места обращения к полифонической технике письма и т.д.

Отличие квартетной техники композиторов лежит также на уровне трактовки жанра, в которой отмечается близость Мартину Бартоку, Шостаковичу, Хиндемиту в симфонизации жанра с такими чертами, как

обостренность контрастов, усиление экспрессивности музыкальных образов, метод образной трансформации, связанный с принципом сквозного развития, равноправие всех инструментов в этом процессе – черты, предвосхитившие будущие симфонические партитуры Мартину (10, 90).

Примечательны также некоторые моменты сходства Мартину и Мийо, как творческих фигур. Наследие Мартину, насчитывающее 400 произведений, также обширно. Композитор постоянно активно изучал литературу, анализировал партитуры. Испытывал влияние Дебюсси и национального фольклора. Был открыт джазу. Имел ключевые темы, к которым возвращался. Это тип художника, активно участвующего в критической деятельности. Похожи и эстетические установки композиторов. Мартину стремился найти связь между эмоциональным и рациональным содержанием. Его эстетика совпадает с творчеством. Защитник апполонского искусства, деталист, он считал, что художник ищет в искусстве только то, что хочет найти, пытаясь выразить себя, должен осознавать свою национальную принадлежность. Был уверен, что космополитизм небезопасен (169, 15-17, 28, 29, 32). В отличие от Мийо Мартину, не имея законченного образования в области композиции, долго себя искал как композитор, имел стилевое разнообразие.

7. 2. 2. О квартетах П. Хааса.

Хаас написал в целом 3 квартета: 1 квартет ор. 3, 1920, 2 квартет ор. 7, 1925, 3 квартет ор. 15, 1938, (подробности премьер, критические отзывы, источники см. в 170, 26, 42, 83, 137; 97, 383). Квартетное творчество композитора отражает склонность к программности, особенно его 2 и 3 квартеты в программных названиях частей 2 квартета, в заимствовании материала для тематизма 2, 3 квартета.

Квартет ор. 3, 1920, написан на 3 году обучения в бременской консерватории, под ведением Яначка (170, 26-27, 33, 34-35). Квартет демонстрирует сочетание влияния позднеромантической трактовки жанра и проявления индивидуальных черт стиля.

Позднеромантические черты присутствуют, напр., в выборе формы. Структурное оформление произведения индивидуализированно с обращением к одночастной форме, не слишком часто встречаемой структуре в жанре квартета. К позднеромантическим чертам относится индивидуализация трактовки развернутой сонатной формы с важной ролью вступления, являющегося основой заключения, частая смена темпов с подробным обозначением характеров образов, активное использование разработочных методов развития, полифонических приемов (широкое применение имитационной техники) и способов организации ткани (фугато вступления, каноны), достижение полноты звучания в развернутой гомофонно-гармонической фактуре с диапазоном почти 5ти октав *Largamente e appassionato*, Ц. 27. Характер тематизма в некоторых случаях еще не отличается особой выразительностью: см. тему вступления (там же, 26).

С другой стороны, в 1 квартете намечены черты, ставшие характерными для квартетного стиля Хааса: смена темпов, смена типов фактур, в голосоведении обращение к удваиванию партий голосов (напр.,

Ц. 13), комплементарный ритм нескольких голосов, преобладание регулярности, подчиненное положение нерегулярности, формирование мелодики на основе кратких мотивно-структурных единиц (см. разработку – такт перед Ц. 13 и далее – 2тт. мотив тт. 4-5 ГП, разделенный на 1т. образования, является основой 2 раздела разработки). Звуковысотная система основана на расширенной тональности с выходами к модальности (ПП имеет лидийскую окраску благодаря IV+ ступени).

Квартет ор. 7 с названием “С обезьяньих гор” (“Z Opřích hor”) – название Чешско-моравской возвышенности на брненском жаргоне тех лет – программное произведение сюитного типа как воспоминание о летнем отдыхе (там же, 43). Автобиографическое произведение возникло через 3 года после окончания консерватории, когда композитору было всего 26 лет. Цикл решен как 4х частная программная сюита с названиями частей: 1 часть “Край ” (“Krajina”) 2 часть “Повозка, кучер и конь” (“Kočár, kočí a kůň”) 3 часть “Луна и я ” (“Měsíc a já”) 4 часть “Удивительная ночь” (“Divá noc”). Квартет ярко демонстрирует типичные черты квартетного стиля композитора, среди которых особо выделяются мелодическая и ритмическая изобретательность (там же, 42).

Метроритмическая организация 2 квартета Хааса играет важную формообразующую роль, отличается тщательной проработанностью. В многоуровневой системе метроритма нерегулярность играет подчиненную роль регулярности. Ритмическое наполнение ткани во многом определяет тип фактуры. Независимость голосов полифонической фактуры в квартете отсутствует, как не представлен ярко и сам тип фактуры. Основным типом оформления музыкальной ткани квартета является 2-4х голосие гомофонно-гармонического склада с таким характерным приемом, демонстрирующим изобретательность композитора, как ритмическая педаль 1-2х сопровождающих голосов (различные виды фигурации, основанные на повторе ритмической формулы).

Можно выделить несколько основных ритмических приемов регулярности. Широко применяется принцип единоритмии в фактурно-ритмическом объединении от 2-4х голосов. Заметны участки регулярной пульсации с опорой на внутритактовые метрические доли (МЕ) в качестве единиц измерения равномерности и создающие фрагменты многоплановой регулярности. На мелодическом уровне преобладает подчинение мотивов основной метрической пульсации. Ритмическая комплементарность создает непрерывность пульсации.

Среди приемов нерегулярности отметим: переменный метр, ритмические фигуры, нарушающие внутри- и междолевую, внутри- и межтактовую пульсации, полиритмия. Полиритмические фрагменты между 2мя сопровождающими голосами особенно в участках развернутой 4х голосной гомофонно-гармонической фактуры (напр., см. 1 часть тт. 62-68, 77-82, 160-165) подчеркивают подчиненное значение нерегулярности в ритмической организации ткани (см. также там же, 68).

Случаи единоритмии многочисленны: объединяются 2 голоса с целью удвоения мелодического уровня (см. 1 часть тт. 124-130, 4 часть тт. 89-98, 108-111, смена пар голосов в 4 части тт. 32-46, парное двухголосие 2 часть тт. 53-58, 3 часть тт. 1-4), объединяются 2 сопровождающие голоса (1 часть тт. 96-122, 2 часть тт. 69-87, 102-113, 3 часть тт. 34-49, 87-90, 102-106, 107-108, 109-121, 4 часть тт. 23-24, 25-27, 79-82, 99-101, 265-272), объединяются 3 голоса (3 часть тт. 13-17, 19-31, 126-134, 4 часть тт. 19-22), объединяются 4 голоса (1 часть тт. 69, 2 часть тт. 51-52, 95-97, 114-120, 3 часть тт. 96-98, 4 часть тт. 205-206, 208-210).

Пульсация, основанная на повторе ритмической формулы, играет важную формообразующую роль. Особенно ярко данный прием проявляется в крайних частях, что характерно для данных частей цикла. Поясним действие пульсации на примере 1 части квартета, состоящей из 171 тт.

Чередование различных видов фигураций сопровождающих голосов фактуры части, заложенных на разных ритмических формулах появляется в следующем порядке: тт. 1-38, 40-43, 44-47, 48-55, 56-57, 56-61, 62-63, 64-65, 66-68, 70-76, 77-79, 80-82, 83-94, 98-125 (98-104, 106-110, 112-125), 130-137, 144-171. В срединном разделе формы от тт. 48-137 в практически непрерывной пульсации сменяются ритмические формулы, способствуя динамизации развития. От тт. 144-171 возвращается ритмический рисунок тт. 40-43, подчеркивая заключительный характер и репризность раздела. Этот рисунок приобретает сквозной характер, будучи также основой тт. 44-47, 56-61, симультанно или сукцессивно сочетаясь с иными формулами в тт. 62-63, 66-68, 69-76, 77-79, 80-82, 137.

Ритмическая организация квартета представляет собой сложную многоуровневую систему, играющую весьма важную формообразующую и, одновременно, подчиненную роль в системе средств выразительности. Характер метроритмической организации 2 квартета Хааса показывает, что апеллируя к регулярности, композитор сосредотачивает внимание на звуковысотной организации ткани мелодико-гармонического уровня.

Структурным ядром мелодики 2 квартета Хааса является мотив. Композитор прибегает к следующим приемам выстраивания на основе мотива более длительных мелодических построений: повторы точные и неточные (не точные повторы чаще звуковысотные, реже ритмические, к ритмическим неточным повторам относятся ритмическое увеличение или уменьшение мотива), свободная трактовка периодических структур (напр., повтор 1т. или 3тт. построений). Эти приемы ведут к образованию неквадратных построений. Мелодика, основанная на мотивных повторах, имеет тенденцию к бесконечному развитию.

На уровне звуковысотного строения краткие мотивы часто имеют сравнительно узкий диапазон. Однако иные черты – широкие скачки, быстрое завоевание большого диапазона, повторы мотива на иной высоте

свидетельствует о инструментальной трактовке мелодики. В звуковысотной системе наблюдается частое сочетание диатонического звуковысотного состава мотивов, а определенная независимость голосов ведет к формированию расширенной тональности.

В голосоведении заметно свободное отношение к фактурному диапазону. Возможны переходы от узкого диапазона к широкому. Особенно заметны смены регистров в партии v-c. Встречаются перекрещивания партий инструментов.

Программный характер квартета определил лирический характер высказывания, неконфликтность содержания, нашел отражение на мелодическом, ритмическом, структурном, фактурно-динамическом и т.д. уровнях ткани.

С программным содержанием квартета связано структурное решение частей цикла: обращение к трехчастности в 1-3 частях, сонатной форме в 4 части (там же, 48), умеренный темп 1 части, лирический характер 1 и 3 частей, моторика 2 части.

В тематизме отмечается соответствие графического оформления мотивов и образной сферы (см. 1 часть), в 4 части заметно влияние джаза – узнаваем ритм румбы, использована цитата собственной песни “Когда я пришел, милая еще спала” (“Ked’ sem přišel, milá ešte spala”) (там же, 43, 46-47, 48). Образную сферу помогает раскрывать и волновое развитие динамики с резкими нарастаниями и спадами, темповые изменения, одним из приемов которых являются выписанные ритмические замедления и ускорения.

Программное содержание квартета подчеркивает иллюстративный характер специальных приемов игры на инструментах таких, как *glissando* (2 часть) – вдохновение “Пацификом” Онеггера (там же, 49), длительные трели, *tremolo* (3 часть, Ц. 8), педали, *sordina*, *sul ponticello* (4 часть, Ц. 0, 5,

20), col legno (4 часть, Ц. 15-16). В 4 части элементом jazz-band является возможность включения в партитуру партии ударных инструментов.

Большая роль единоритмии, способствующей динамизации движения заставляют вспомнить барочный инструментальный концерт, concerto grosso, программность квартета и характер ее сюжетности, обращенной к зарисовкам природы и жизни людей, важная роль мелодики, динамичность и экспрессивность звучания заставляют вспомнить один из известнейших ранних образцов программной оркестровой музыки – “Времена года” (“Le quattro stagioni”) Вивальди. По определению Хааса, движение “властвует в этом беззаботном произведении” (там же, 43). Однако отсутствие во 2 квартете Хааса таких важных признаков названных концертов, как принцип инструментального изложения с чередованием tutti-solo(i), принцип структурного оформления с чередованием быстрых и медленных частей, строение цикла, акцент на виртуозность игры на струнных инструментах указывают на то, что нельзя ближе судить о связях принципов композиции квартета и названных жанров.

Программный характер имеет и содержание 3 квартета Хааса, принадлежащего к лучшим произведениям композитора и написанного во время тревожных событий 1938 г., отражая их атмосферу (см. также там же, 81-82). Тематизм 1 части квартета основан на мотивах из его оперы “Шарлатан”, центральная 2 часть – на гимне “Святой Вацлав” (“Svatý Václav”), как символе национального сопротивления, настроение 3 части отражает эйфорию фестиваля гимнастики 1938 Сокола (Sokol), организации, поддерживающей демократические и славянские идеалы, которая предоставляла стране возможность объединиться против фашистской Германии. Вершиной серии вариаций этой части является большая fuga с хоральным завершением.

Сравнение квартетного творчества Хааса и Мийо показывает сходство в трактовке жанра – в отражении в квартетах эволюции развития

стиля и тематизма произведений на разных этапах творчества, в трактовке цикла квартета с переменным количеством частей цикла с преобладанием обращения к многочастной структуре, в индивидуализации трактовки форм частей, в программности произведений, в экспериментальности трактовки инструментального состава, в заимствовании материала и привлечении новых средств выразительности, детальной проработанности уровней ткани.

Отличие квартетной техники композиторов лежит на уровне стилевых особенностей произведений художников (от моментов, оказавших влияние на их творчество до стилистических особенностей их зрелых периодов) и трактовки отдельных элементов языка. Напр., на уровне трактовки структурного оформления мелодики, ритма, формы и приемов развития, трактовки тональности и ее гармонической реализации, красочных возможностей инструментов и их комбинаций, роли а места обращения к полифонической технике письма и т.д.

7. 2. 3. О квартетах Э. Шульгофа.

Появление двух квартетов Шульгофа отделяет лишь год: 1 квартет 1924 (16 мин.), 2 квартет 1925 (17 мин.), но они весьма отличительны (о премьеры и критических отзывах на исполнение квартетов см. 81, 76, 80). Оба произведения имеют четырехчастную структуру. Необычна трактовка цикла 1 квартета с контрастным чередованием частей (попарно “быстро-медленно”), с неожиданным, после танцевальной 3 части, тревожным и драматическим характером финала в умеренном темпе: *Presto con fuoco* – *Allegretto con moto e con malinconia grottesca* – *Allegro giocoso alla Slovacca* – *Andante molto sostenuto* (там же, 75). Традиционно распределение функций частей цикла 2 квартета: *Allegro agitato* – *Tema con variazioni* – *Allegro gaio* – *Finale. Andante quasi introduzione. Allegro molto*.

В квартетах примечательно обращение к жанровости, фольклорным и джазовым идиомам. Сюда относятся имеющих танцевальный, не фольклорный характер обоих тем 2 части *Allegretto con moto e con malinconia grottesca*, танцевальный, фольклорный характер тематизма 3 части 1 квартета *Allegro giocoso alla Slovacca*, жанровость 3 вариации *Tempo di Fox* 2 части 2 квартета, характер тематизма 3 части 2 квартета *Allegro gaio*. Обращение к жанровости проявляется в особенностях тематизма, фактуры, инструментовки (см. также там же, 76).

Так, фольклорность тематизма *Allegro giocoso alla Slovacca* подчеркивается в модальности звуковысотной организации (лидийский лад в сочетании с расширенной тональностью) с подчеркнутым интервальным ходом $\downarrow V-IV^{лид.}$ ступеней (создающим единственный полутон), в преобладании ангемитонных ходов в диапазоне кварты или квинты (тетрахордовые и пентатонные обороты), в особенностях ритмического наполнения (простые ритмические фигуры в мелодике, периодические структуры на мотивном уровне, ритмическая вариационность (подробнее

см. ниже)), создающих танцевальный характер, в особенностях инструментовки, имитирующих народное исполнение с педальной квинтой в партии *v-c.* Это неслучайно. Композитор весьма интересовался фольклором (подобно Дворжаку, Яначку, Стравинскому и Бартоку) (см. также там же, 76; 185) и занимался изучением и обработкой народного творчества (см., напр., его “Песни и танцы Тешинского края” (“Písně a tance z Těšínska”), 1935).

Для фактуры обоих квартетов в целом весьма характерны попарные и перекрестные дублировки голосов. Активно задействованы специальные приемы игры на инструментах: *sul ponticello*, *détaché*, *saltato*, *sautille*, *flageolet*, *au talon* и др. Формируется 2-4х голосие, участки драматического *solo* высказывания в финале 1 квартета.

Особого внимания в квартетах заслуживает активная разработка композитором двух композиционных приемов – оstinатной и вариационной техник, которые, подобно их роли в симфониях 1930-40х гг. Шульгофа, помогают компенсировать отсутствие контраста внутри части интенсивностью развития образов отдельных частей с достижением иного эмоционального уровня, способствуют достижению целостности цикла с помощью перенесения контраста тематизма одной части на образный контраст частей (там же, 239-245).

Фрагменты оstinато в квартетах часты от 2-24 тт. (см. финал 1 квартета Ц. 4-6), хотя, благодаря своей фрагментарности, еще не выполняют функции одного из важных средств для развития основной музыкальной идеи части в симфониях (там же).

Широкое применение приемов вариационной техники покажем на примере 3 части 1 квартета *Allegro giocoso alla Slovacca* и 2 части 2 квартета *Tema con variazioni*. Композитор использует вариационную технику не только обращаясь к форме вариаций (2 часть 2 квартета), но и,

шире, работая с материалом без оформления части в форме вариаций (3 часть 1 квартета).

В форме свободных вариаций (66, 146-150) написана, лирический центр цикла, 2 часть 2 квартета Шульгофа. Часть открывается темой в партии *v-la solo*, потом следуют 4 вариации и тема в партии *v-c solo* 5 вариации с незначительными изменениями (интонационные изменения с сохранением общей продолжительности темы, переинструментовка и смена регистра (в высокой тесситуре *v-c*, о 8↑ по сравнению с экспонированием темы). В структуре создается репризность формы между темой и 5 вариацией, наблюдается симметричность между 1 и 4 полифоническими вариациями. К особенностям вариационной техники части относятся метроритмические, звуковысотные, гармонические (в остродиссонирующей среде расширенной тональности), структурные, фактурные, жанровые, темповые изменения. Среди ритмических изменений отметим сокращение, расширение продолжительности длительностей, пауз, ритмических фигур и т.д., смещение мотивов с метрических позиций.

Лирическая тема 2 часть 2 квартета экспрессивна и представляет важную образную сферу цикла: ее интонации появляются в 1 части и возвращаются во вступлении и перед заключением 4 части. Характер темы подчеркивается на уровне: звуковысотного строения, определившего характер вариаций без фигуративности (тема хроматична, имеет почти 12ти (10ти) тоновое строение), интонационной и метроритмической развитости, волнообразной линии громкостной динамики, получившей развитие в вариациях, одноголосного экспонирования. В последующих 4 вариациях сохраняются основные ритмо-интонационные черты темы. Ее проведение поручается разным инструментам (*v-la – v-no I – v-no I – v-no I – v-la, v-no I – v-c*).

Вариационность особенно ярко выражена в фактуре: 1, 4 вариации – полифонические (подчеркивают характер темы), 2 вариация – гомофонно-гармоническая, 3 вариация – жанровая (фокстрот), остроконтрастна по отношению к окружающим вариациям.

Для организации материала 3 части 1 квартета *Allegro giocoso alla Slovacca* Шульгофа в целом характерны простые интонации мелодики, как упоминалось, ясная гомофонная фактура, ориентированная на жанровость темы, периодические структуры на мотивном уровне, структурная повторность более продолжительных построений, преобладание ритмической регулярности (постоянный размер, остинато, органные пункты, периодические структуры на мотивном уровне). Звуковысотное и ритмическое варьирование мелодики на мотивном уровне приводит к структурным изменениям более мелких структурных единиц.

В одних случаях *Allegro giocoso alla Slovacca* варьированию подвергается звуковысотность, в других случаях – ритм, изменения в рамках которого на мотивном уровне способствует временному нарушению регулярности с сохранением совпадения или стремлением к несовпадению мотива с основной пульсацией.

Для развития главной мелодии 3 части на уровне кратких построений – в рамках 4тт. главной мелодии части Ц. 1 и т.д., основанного на периодичности (1+1+2), – при повторах заглавного 1т. мотива обнаруживается различие в развитии составляющих его 2х субмотивов во 2, 3 повторах с нарастающей тенденцией к сжатию 1го субмотива и расширению 2го субмотива. Ограниченное число обновлений на уровне более продолжительных построений – повтор 4тт. построения, как правило, имеет лишь незначительные изменения – подчеркивает периодичность и моторику танцевальности, которая получает в части переосмысление, играет роль содержательно-ассоциативной модели для

создания определенной образности, с одной стороны, и фиксирует связь композитора с традицией, с другой стороны.

Ритмическое варьирование встречается в развивающихся фрагментах формы 3 части 1 квартета на уровне строения субмотивов (см. Ц. 3-4, конец 1, 9), чередования субмотивов разной продолжительности (от 3-9 шестнадцатых длительностей в Ц. 3-4) или одной продолжительности (Ц. 9), ведущее к переменности их положения по отношению к основной пульсации (совпадение и несовпадение с метром). Особенностью фрагментов перемещения мотивов по отношению к основной пульсации этой части цикла является ограниченное число вариантов положения мотива относительно метрической пульсации и периодичность чередования мотивов, указывая на повышенное значение периодических структур в формообразовании, что, как нам представляется с обращением к народной тематике (указание автора "alla Slovacca") и танцевальности.

Припомним, что в симфониях 1930-40х гг. Шульгофа отмечена широкая реализация следующих типов вариационной техники: вариации подобного ряда, направленные на сохранение структуры темы; вариации типа "проростания" (термин В. Протопопова), основанные на образовании в отдельных вариациях индивидуальных структурных контуров а также предполагающие возможность возникновения новообразований уже в рамках темы; тип вариационной структуры, направленный на стирание границ между вариациями; сочетание разных типов вариационной техники, обращение к жанровому типу тематизма (185). В этой перспективе квартетное творчество композитора приобретает особое значение. Это и включение в план 2 квартета части, написанной в форме вариаций, и сочетание разных типов вариационной техники в форме, и широкое применение вариационной техники в рамках композиционного письма, и обращение к жанровому типу тематизма (3 часть 1 квартета *Allegro giocoso alla Slovacca*, 3 часть 2 квартета *Allegro gaio*). Наличие в

квартетах Шульгофа таких ведущих конструктивных принципов будущего композиционного стиля симфонического творчества 1930-40х гг., ставших результатом поиска средств достижения логичности, ясности и простоты, к которым Шульгоф стремился, изучая симфонии Бетховена (там же), как вариационная и остиная техники – свидетельствуют о начале активной разработки этого процесса уже в камерной музыке 1920х гг. (см. также р-f циклы 1919-31 Шульгофа, в которых приемы вариационной техники дополнены вариантной техникой разных уровней музыкальной ткани (49, 15-52)) а также позволяет относить квартеты композитора к экспериментальным жанрам, в которых оттачивались композиционные приемы.

Сравнение квартетного творчества Шульгофа и Мийо показывает сходство – в экспериментальной трактовке жанра (в разработке средств выразительности, используемых в дальнейшем – вариационность (Шульгоф), жанровость (Мийо)), подчеркивающей важное значение квартета в эволюции стиля, в опоре на многочастный традиционный цикл квартета, в индивидуализации трактовки форм частей, в привлечении новых средств выразительности (джаз, фольклорные элементы), в детальной проработанности уровней ткани, в трактовке фактуры с расслаиванием ткани, дублировками голосов и большой долей единоритмии и остиато в формообразовании. Кстати, подтверждением интереса к творчеству Шестерки и, в частности, Мийо служит посвящение WV 68. Fünf Stücke für Streichquartett, 1923 Шульгофа с частями 1. Alla Valse Viennese, 2. Alla Serenata, 3. Alla Czeca, 3. Alla Tango milonga, 5. Alla Tarantella “à Darius Milhaud”.

Отличие квартетной техники композиторов лежит на уровне стилевых особенностей произведений художников и трактовки отдельных элементов языка (на уровне трактовки структурного оформления мелодики, ритма, формы и приемов развития, трактовки тональности и ее

гармонической реализации, красочных возможностей инструментов и их комбинаций, роли а места обращения к полифонической технике письма и т.д.).

7.2.4. О квартетах П. Боржковца.

Из 5 квартетов, созданных Боржковцем – 1 квартет 1924-25, 2 квартет ор. 7, 1928, 3 квартет 1940, недоконченный, 4 квартет 1948, 5 квартет 1962 – в поле нашего внимания попали 1 и 2 квартеты (подробности премьер, критические отзывы, источники см. в 97). Эти квартеты демонстрируют значительный скачок в развитии стиля композитора в течение всего 3х л. Если в 1 квартете, написанном Боржковцем в период учебы в классе Сука, еще усматривается влияние позднеромантической традиции, то 2 квартет ориентируется на неоклассические композиционные принципы.

Влияние романтической традиции на молодого композитора обнаруживается в следующих моментах строения 1 квартета. В обращении к одночастной структуре с чертами сонатно-симфонического цикла. В детализации темповых обозначений. Влияние стиля Сука обнаруживается в экспрессии песенности, диапазоне эмоционального содержания 1 квартета (86, 22), своеобразной экспрессии выражения монументальных оркестровых произведений Сука несмотря на то, что Боржковец стал лишь от 1925 г. учеником Сука, однако понятно, учитывая, что в первой половине 1920х гг. Сук считался одним из ведущих композиторов чешской современной музыки (112, 107). В мелодике и гармонии также усматриваются идиомы Яначка, Штрауса, Малера, Новака (86, 22). Три раздела основной формы квартета, обрамленной *Andante sostenuto*, выполняющем функцию вступления Ц. 0-3 и заключения Ц. 28-31, расширенной короткой кодой Ц. 31-32, несут функции следующих частей сонатно-симфонического цикла: 1 части в полной сонатной форме *Allegro energico* Ц. 3-6 : Ц. 6-12 : Ц. 12-17 (экспозиция, разработка, реприза), 2 медленной части в *Adagio* Ц. 17-21, соединение функции скерцозной и финальной части в *Allegro vivo* Ц. 21-28. Влияние романтической традиции

отражается не только на уровне строения разделов, но и на уровне методов развития материала. Строение разделов отличается относительная развернутость, последовательность развития избранного материала. Среди способов развития материала выделяется вычленение мотивов и их повторы (секвенции, имитации, переключки инструментов). Но уже в этом произведении облегченность в фактуре указывают на будущие черты композиторского письма (112, 107)

Первостепенное значение мелодического начала в 1 квартете Боржковца оказало влияние на особенности голосоведения и метроритмической организации такие, как ориентация на фактурную переменность и варьирование, метроритмическое разнообразие. Привлекает внимание индивидуализация некоторых особенностей голосоведения и метроритма, связанных друг с другом.

Индивидуализацией голосоведения квартета является постоянная смена типов фактур и фактурной реализации (переменность функций голосов, перегруппировка числа задействованных голосов), формирование разных видов голосоведения от одноголосия до многоголосия 2-4х голосов фактуры (чередование solo-tutti – см. Ц. 3, Allegro energico, полифонизированная фактура и имитационная техника – см. вступление к квартету, развитая гомофонно-гармоническая фактура с развитыми партиями сопровождающих голосов), звуковысотная и метроритмическая обновляемость. Часты дублировки партий мелодического или сопровождающих голосов иными инструментами. Композитор не обращается к специальным приемам игры на инструментах, ограничиваясь традиционными средствами, направленными на усиление мелодического начала высказывания. Показательны выразительные градации инструментов преимущественно в высоком регистре, к особенностям звуковысотной реализации относятся нисходящие ходы с лидийской окраской Ц. 27 (86, 22).

В условиях мелодизированности голосов фактуры для метроритма квартета более характерна изменчивость, чем повторность. Участки единоритмии, как правило, непродолжительны и возникают в одном голосе или у 2-4х дублирующих голосов, сопровождаются чаще звуковысотной переменностью. Важную роль в метроритмической организации играет активное метрическое непостоянство с задействованием размеров от 2/4, 3/4, 4/4, 4/8, 6/8, 12/8. Это оказывает влияние на ритмическую организацию на уровне одно- и многоголосия: мотивы, как правило, соответствуют такту, не задействованы ритмические фигуры большой сложности, полиритмия практически не реализована. Но именно с помощью метроритма создается особый микроклимат. К характерным средствам выразительности относятся темповые контрасты, важная роль метроритма в формообразовании связана с тем, что каждому из разделов формы присущ свой метроритмический фон, особую роль в формообразовании играет пунктирный ритм, формула, проходящая через всю композицию и придающая ей сквозное развитие и композиционное единство (см. также там же, 22).

Отмечается, что целью создания 2 квартета было опробывание новых композиционных приемов в сжатых формах и, возможно, вдохновение опытами в линейности и ориентация на барочные формы Хиндемита (там же, 28; 112, 107). О вдохновлении неоклассицизмом 2 квартета 1928 свидетельствуют программные названия отдельных частей 4х частного цикла (1 часть Фуга, 2 часть Скерцо, 3 часть Ария, 4 часть Рондо) и обращение к характерным для этих жанров признакам: на уровне формы (обращение к форме фуги в структурном оформлении 1 части, 3х частное строение Арии, 5ти частное абаба строение Рондо), на уровне структурного оформления мелодики (3, 5тт. строение темы фуги 1 части) и характера мелодики (кантабильность темы Арии (86, 28)), на уровне особенностей метроритма (преобладание регулярности в финале с

образованием метрической регулярности нескольких пластов) и фактурной реализации тематизма всех частей (яркий пример – 2х голосие начальной темы с *pizzicato* равномерных восьмых длительностей в партии v-с Арии, контрапунктическое ведение голосов Фуги, *pizzicato* инструментов в игре восьмых длительностей, паузирование, подчеркивающие характер Скерцо) и т.д. (см. также 112, 107-109).

Выбор жанров для частей цикла указывает на смешение в одном цикле барочных и классических моделей (ср., напр., жанры фуга, ария и 5ти частное рондо). Об индивидуализации трактовки жанров свидетельствует организация многих элементов выразительности. Индивидуализацией отмечена звуковысотная организация и гармоническая реализация с обращением в Фуге к расширенной тональности с ослабленными функциональными связями; с опорой в Скерцо на кварто-квинтовое многосоставное строение аккордов, квартовые и секундовые соединения аккордов; с альтерацией аккордов в Рондо, ослабляющих центростремительные связи (см. также 86, 28, 29). Примечательна инструментальность трактовки графического рисунка начальной темы Арии со свободой чередования интервального состава. Заметна свобода строения формы фуги с 12ти тоновым строением, не теряющим тональной принадлежности темы, со свободным вступлением темы в экспозиции, с частой деформацией темы (112, 108), с не выдержанным строго строением фуги 13:60:30 тт. за счет значительно расширенного развивающего раздела (86, 28). Отметим также отказ от квадратности в строении тематизма, порой резкость смен эпизодов формы, возникающая в результате стремления к концентрации развития и способствующая перераспределению и изменениям в элементах ткани, участвующих в оформлении материала.

Сравнение квартетного творчества Боржковца и Мийо показывает сходство – в отражении в квартетах эволюции развития стиля и тематизма

произведений на разных этапах творчества, в экспериментальной трактовке жанра (разработка барочных и классических моделей (Боржковец)), в программности, в обращении к многочастному циклу квартета, в индивидуализации трактовки форм частей, в привлечении иных средств выразительности (барочные и классические жанры (Боржковец), фольклорные элементы (Мийо)), в детальной проработанности уровней ткани, в трактовке фактуры с равноправием голосов, свободой ведения голосов, расслаиванием ткани, дублировками голосов, в отказе от специальных приемов игры на инструментах, в направленности на усиление мелодического начала высказывания у обоих композиторов, в краткости, сжатости высказывания, в заметной роли ритма.

Различие квартетной техники композиторов лежит на уровне стилизованных особенностей произведений художников и трактовки отдельных элементов языка (на уровне трактовки структурного оформления мелодики, ритма, формы и приемов развития, трактовки тональности и ее гармонической реализации, красочных возможностей инструментов и их комбинаций, роли и места обращения к полифонической технике письма и др.).

7.2. 5. О квартетах Фр. Бартоша.

Среди немногочисленных опусов, созданных Бартошем в период с 1923-39, находим два квартета: 1 квартет ор. 5, 1926-28, 2 квартет ор. 10, 1933-35 (2, 3 части написаны и исполнены на концерте музыкальной группы Манеса 17.11.1933, 1 часть дописана в 1935, полная версия квартета прозвучала на концерте этой же группы 16.3.1937) (подробности премьер, критические отзывы, источники см. в 145).

Квартет ор. 5, 1928 не был первым опытом обращения Бартоша к музыке для смычковых ансамблей. Хронологически в опусовом ряду следуют за собой два смычковые произведения. Квартету ор. 5 предшествует одночастный смычковый секстет ор. 4, 1926, оцененный Чешским обществом камерной музыки (там же, 20, 22). Синтез неоклассических черт заимствования элементов и индивидуального стиля, свойственен ряду произведений: 1 квартету, 2 квартету (а также сюите для духовых к пьесе “Мещанин во дворянстве” (“*Měšťák šlechticem*”) 1934, дуэте для v-но и v-la ор. 13, 1936-37 и др.), проникнутых радостью от игры и опирающихся на краткость, пропорциональность структур, моторику ритма, в дуэте – преследование цели тембрового различия, создания эффектов типа тембровой полифонии, известной еще у Стравинского, с использованием всех возможностей, предоставляемых двумя смычковыми инструментами (сочетание противоположных способов артикуляции 2х инструментов, положения в регистрах) (там же, 55, 53-54).

Циклы обоих квартетов, носящих в целом оптимистический характер, решены с опорой на сонатный цикл. Основой 1 квартета послужил 4х частный цикл с классическим расположением частей *Allegro energico* – *Adagio ma non troppo* – *Allegro vivace* – *Quasi maestoso*, *Allegro con brio*.

Основой 2 квартета стал 3х частный цикл *Allegro deciso – Andante placido – Allegro scherzando*.

В обоих квартетах заметно выражены неоклассические черты, такие как опора на сонатно-симфонический цикл, включая традиционное распределение частей особенно в 1 квартете, применение традиционных форм, краткость, сжатость развития, методы оформления тематизма и развития музыкального материала, оптимистический тон высказывания, заметная роль ритма, его трактовка, особенности инструментровки. На уровне организации цикла отмечены в исследовании творчества Бартоша следующие черты.

Для сонатной формы 1 части 1 квартета характерен контраст ГП и ПП (ГП фанфарная и, по-бетховенски, монолитная; доминирующие элементы заглавного мотива – моноритмия и унисон голосов; в теме нашла проявление типичная черта Бартоша – смена темпа в течение первых 6 тт. ГП; ассоциации с Яначком возникают в последующем повторе ритмической фигуры 4х акцентированных шестнадцатых длительностей в альте; ПП коротка, 6тт., контрастна, синтезирует лирические и танцевальные элементы), сжатость динамического развития, сокращенная реприза, кода. Особенностью формы 5ти миниатюрных вариаций 2 части квартета, расположенных симметрически по отношению к 3й быстрой вариации и связанных нарастанием эмоционального развития, является отсутствие в начале темы. В скерцо 3 части, 3/8, выделяется роль ритма с такими качествами, как единоритмия, острый пунктир. В 4 части опять возвращаются унисон, фанфара. Здесь примечателен бесконечный повтор ритмических фигур 1 танцевальной темы (более подробно там же, 22-24).

Еще более ярко выражены неоклассические черты заимствования принципов организации материала и их индивидуального претворения во 2 квартете, особенно его 1 части, связанные со способами оформления тематизма и развития музыкального материала части. Так, особенностью

тематизма является выдвигание ритма перед мелодическим началом, заставляющее вспомнить о доминирующей роли ритма в классицизме (см., напр., остинато, имитации ГП 1 части, открывающейся фанфарой). Разработочность проникает в экспозицию, является составляющей проведенный тем. Поэтому сама разработка сокращена, содержит вертикальный контрапункт тем и эпизод, которые выдвигают значение экспозиционности, сюитности и заменяющие иные традиционные структурные, звуковысотные, ритмические разработочные методы развития и преобразования тематического материала.

Полифоническая техника, важная составляющая квартетного письма композитора, наиболее ярко выражена во 2 части квартета, центре тяжести цикла с такими чертами, мелодизированность голосов, ритмическая проработанность тематизма, тональная неустойчивость (с восходящим тональным планом разделов формы: D, d, a, A), загромождение секундами в гармонии создающими красочные эффекты затемнения и просветления и припоминающие медленную часть написанного позже двойного концерта Мартину. Полифоническое мышление пронизывает и 3 часть, соединяющую функции скерцо и финала (о чем свидетельствует характер тематизма танцевальный – скерцозный и фанфарный – финальный), написанную в форме рондо-соната: к приемам тематической работы относятся имитации и контрапунктическое наложение тем. Композиционное единство создает квартовая интонация обеих тем части, сближающая их с ГП 1 части (см. также разбор 2 квартета там же, 31-38).

Особенностью голосоведения является мелодизированность всех голосов ткани с такими чертами, как направленность к максимальному равноправию голосов, индивидуализация которых особенно заметна во 2 части 2 квартета, ритмическая пестрость. На основе приема дублировки голосов в фактуре формируется от 1-4х голосие.

Ритмическая организация выполняет роль одного из важнейших средств выразительности, является одним из средств для создания атмосферы, тонуса, динамизации музыкального материала. Пестрый ритм подчеркивает мелодизацию голосов. Ритмические средства с приоритетом регулярности активно обогащены приемами нерегулярности. Так, в 1 части 2 квартета происходит сочетание сохранения тактовой пульсации и активного внедрения нерегулярной ритмики во всех голосах фактуры – внутри- и межтактовых лигатур, внутритактового и внутридолевого пунктирного ритма и синкоп, произвольного деления долей на фигуры триоли, квинтоли, секстоли мелких длительностей, фрагменты полиритмии и др.. К характерным чертам ритмического квартетного стиля Бартоша также относится комплиментарность ритма нескольких голосов, создающая непрерывность тока музыки и показывающая умение композитора пользоваться ограниченным набором избранных ритмических ресурсов. Тоже замечено в Дуэте для v-но и v-la ор. 13, 1937 (там же, 55, 56, 58). Благодаря индивидуальным, детальным решениям ритмического наполнения заметно формирование отличных, изобретательных способов ритмической организации частей квартетов (ср. способы создание динамизации в 1 и 3 быстрых частях 2 квартета).

В структурной организации ткани наблюдается сочетание периодичности на мотивном уровне и неквадратности на уровне построений.

Сходными чертами интерпретации жанра квартета Бартоша с Мийо является опора в произведениях на постоянные черты техники при наличии определенной эволюции, индивидуальное решение эмоционального содержания произведений при сохранении в целом оптимистического тонуса произведений, трактовка квартета как циклического произведения с опорой на сонатно-симфонический цикл,

традиционные формы, краткость, сжатость высказывания, заметная роль ритма, равноправие голосов, свобода ведения голосов.

Отличие связано с особенностями техники письма обоих композиторов, с особенностями трактовки элементов составляющих ткань, со способами решения циклов. Также квартетное творчество Мийо разбираемого периода отличается большим тематическим разнообразием решений циклов, количеством технических приемов, использованных в произведениях.

7. 2. 6. О квартете И. Крейчи.

Пять квартетов (1 квартет D-dur “В честь семидесятилетия отца” (“Na počest otcových sedmdesátin”), 1928, ред. 1934, 2 квартет d-moll, 1953, 3 квартет “Памяти отца” (“Památce otcově”) 1960, 4 квартет 1966, 5 квартет 1967), создаваемые в течении почти 40 л. и составляющие важное место в наследии Крейчи (см. также 141, 30), отражают особенности стиля автора. Принадлежав к композиторам неоклассического направления, Крейчи создал индивидуальную трактовку неоклассицизма (122, 46). В композиционном стиле Крейчи проявил приверженность одному прототипу – классицизму, отражающему особенности его личности. Неслучайно композитору был близок Моцарт (там же; 129, 96, 106, 107, 129). Важно, что заимствованные средства выразительности в композиторском письме являются неотрывной частью стиля композитора, а сам композиционный метод – целостной структурой, не связанный с комбинаторным методом заимствованных и индивидуальных элементов в отличие от композиторов Шестерки или Стравинского. Творчество последнего особо отличается среди современников, как известно, чрезвычайным многообразием заимствованных моделей.

Холцкнехт подчеркивает связь Крейчи с раннеклассической традицией в общем стиле композитора и в квартетах, в частности, отмечая следующие черты. Композитор оформляет мелодику с помощью простых форм подобно мелодике раннего классицизма, в мелодике также тяготеет к чешской народной песне, которая по существу классична, в ритме использует некоторые раннеклассические модели. Для структурного оформления квартетов Крейчи предпочитает использовать стандартный сонатно-симфонический цикл, трактуя его схоже раннеклассическому – структурное оформление произведения позволяет выразить каждый раз иное содержание подобно тому, как на его основе в XVIII в. были созданы

стовки произведений (124, 3). Сравним план чередования частей 1 квартета в контексте квартетного творчества композитора: 1 квартет (4 части) *Molto vivace* – *Scherzo*, *Presto (molto)* – *Passacaglia a variace na chorál*, *Moderato semplice* – *Presto*; 2 квартет (5 частей) *Allegro feroce* – *Moderato (quasi allegretto)* – *Scherzino*. *Allegretto vivace* – *Recitativ* (“*O pomíjejícínosti světa tohoto. Památce Emila Filly*”) – *Allegro*; 3 квартет (5 частей) *Allegro* – *Moderato assai* – *Presto molto (Scherzino)* – *Lento ma non troppo (Ciacona)* – *Presto molto (Rondo)*; 4 квартет (4 части) *Lento assai*. *Allegro molto a feroce* – *Moderato assai* – *Prestissimo* – *Rondo*. *Allegro vivo*; 5 квартет (6 частей) *Allegro molto agitato* – *Aria* – *Tempo di allegretto* – *Scherzino* – *Presto molto* – *Rondino*. *Allegro*.

Индивидуализация трактовки квартетного жанра Крейчи проявляется в нескольких аспектах. В создании ограниченными средствами оригинальных произведений не теряющих художественной ценности. В ином отношении к качественно-количественному аспекту жанра в сравнении с XVIII в.: при обращении к формальному и эстетическому образцу венского квартета композитор ориентируется на индивидуализацию его трактовки на всех уровнях музыкальной ткани и ориентация на создание малого количества произведений. Трактовка жанра квартета Крейчи подобна трактовке жанра в Классической симфонии *D-dur*, *op. 25*, 1916-17 Прокофьева, оригинально претворившего черты гайдновского симфонизма. Оба композитора оживили канон сонатно-симфонического цикла эпохи классицизма, наполнив его индивидуальными методами композиторского письма и современным звучанием.

В межвоенный период Крейчи пробовал свои силы и проверял знания в разных жанрах (122, 69) от камерных по оркестровые и сценические произведения (там же, 227-235). В оркестровых произведениях того времени особо отмечается высокое качество общего

звучания благодаря таланту инструментации Крейчи (там же, 69). Единственный квартет D-dur того времени, написанный молодым композитором, носит отмеченные выше черты композиторского письма в полной мере – свидетельствует об очередном этапе развития стиля композитора, демонстрируя такие характерные черты стиля как уверенность технической и тематической работы, смелое использование полифонии (129, 47, 50).

Процесс создания концепции четырехчастного цикла I квартета был не простым и продолжительным. Композитор несколько раз возвращался к его созданию. Особенности творческого метода создания квартета демонстрирует автограф, который содежит много зачеркнутых и переписанных мест (см. также 141, 43). Напомним, что сначала были написаны и исполнены 1 и 3 части будущего 4х частного цикла *Molto vivace* и *Passacaglia a variace na chorál*, из которой наконец были исключены автором 5-9 вариации (1928), позже были написаны 2 часть цикла *Scherzo* (1929) и финал *Presto* (1934) (Подробнее об истории создания, исполнения квартета, отзывах на его I исполнение и разбор композиционных особенностей см. там же, 30-44, 114; 129, 47-50).

В квартете отмечены следующие особенности организации ткани разных уровней ткани, указывающие на индивидуальное претворение раннеклассических образцов (строение цикла, структура частей, трактовка темпового оформления частей цикла), индивидуальное претворение неоклассических черт (использование жанров).

Обращает внимание тяготение композитора к обращению к традиционным структурам в частях цикла (сонатная со вступлением и кодой в 1 части и финале, сложная трехчастная во 2 части, тема с вариациями в 3 части), но, с другой стороны, и тяготение к более быстрым темпам по сравнению с классическими образцами (*Molto vivace* – *Presto (molto)* – *Moderato semplice* (умеренный темп типичен для формы вариаций)

– Presto). К особенностям претворения неоклассицизма относится тяготение к ясной трактовке форм (яркий пример – точная реприза D. S. al Fine 2 части), тональное оформление музыкального материала, обогащенное диссонантностью, обращение к старинным жанрам, таким как Trio à la musette 2 части со свободной трактовкой органного пункта, характерного для этого танца, полифонические вариации Passacaglia 3 части (обращение к которым, в связи с возросшим интересом к полифоническим формам и жанрам барокко в XX в., объединяет Крейчи с другими композиторами) со свободной трактовкой старинного жанра благодаря обращению к более современной мелодии (“Интернационал” (“L'Internationale”)) в качестве интонационной основы темы вариаций, благодаря отказу от принципа basso ostinato, отказу от первоначального одноголосного изложения темы, отказу от принципа удержанной мелодии в одном голосе, отказу от принципа строго удержанных контуров мелодии, включение минорной (без сохранения тоники) последней вариации (а не предпоследней, как свойственно для фигурационных, строгих вариаций эпохи классицизма). В целом, широкий диапазон изменений в структурном, темповом и метрическом оформлении вариаций, изменения в голосоведении с постоянным перераспределением функций голосов, ладовое изменение со сменой тоники последней вариации, способствующей тональной разомкнутости формы 3 части, изменения в гармонии, интонационном облике и характере темы, тенденция к созданию индивидуального содержания отдельных вариаций позволяют обозначить форму 3 части квартета как свободные вариации.

В характере тематизма отмечается обращение к типично классическим чертам в ГП и ПП 1 части, в гротесковом облике тематизма крайних разделов 2 части скерцо, проявляющемся в инструментальности интервальных ходов, стаккато, особенностях гармонического развития, в народно-танцевальном облике темы трио Trio à la musette 2 части,

педалью в сопровождении. К другим особенностям тематизма относится, как упоминалось, выбор “Интернационала” в качестве интонационной основы темы для вариаций 3 части (как выражение общественной позиции композитора), характер польки в 9 недоконченной вариации части, токкатный характер тематизма финала (там же, 47, 48, 49; 141, 31-44).

Мелодику инструментального характера отличает широкий диапазон, свобода в интервальном составе, опора на расширенную мажоро-минорную тональность, сочетание обращения к периодичным структурам и отклонения от квадратности.

В ритмической организации заметна повышенная роль регулярности всех голосов и фактурных уровней, стремление их к не противоречию с основной пульсацией, частое обращение к единоритмии нескольких голосов (от 2-4х), использование приема длительного сохранения одного типа пульсации (от 1 раздела до целой части). Проявления нерегулярности просты (несложные типы ритмических фигур, таких как пунктирный ритм, синкопа, лигатуры) и играют подчиненную роль.

В голосоведении заметно распределение основного деления функций голосов с подчеркнутой мелодической ролью v-по I, дублирующего ее сопровождающего голоса v-по II и т.д.. Благодаря особенностям ритмической организации, особенно, эпизодам единоритмии создаются типы оформления материала от 1-4х голоса, примечательна линейность ведения голосов (см. также 129, 25, 47-50).

Точки соприкосновения в интерпретации жанра квартета Крейчи и Мийо очевидны в том, что оба композитора опираются в произведениях на постоянные черты техники, решают индивидуально эмоциональное содержание произведений, индивидуально трактуют многочастный цикл. Крейчи искал композиционное решение квартета в рамках неоклассического направления и позже сохранил избранный им подход к жанру, а у Мийо композиционное решение квартетов более изменчиво,

связано с определенной эволюцией индивидуального стиля без приоритета неоклассицизма.

7. 2. 7. О квартете Я. Ежка.

Квартет, 1932 Ежка был написан по заданию М. Очадлика, секретаря Общества современной музыки, и исполнен на концерте общества (18. 5.1932).

Четырехчастный цикл квартета имеет внешне традиционное распределение функций частей: *Andante quasi adagio. Allegro – Andante triste – Quasi scherzo. Allegro vivace – Adagio rubato. Allegro.* Для строения частей композитор также обратился к известным формам: сонатная с развернутым вступлением и кодой в 1 части, трехчастность в средних частях, рондо с медленным вступлением и кодой в 4 части. Важное значение с точки зрения композиции в цикле имеет 1 часть, заявляющая ведущие элементы не только на уровне звуковысотности, мелодики, метроритма, структуры, инструментовки и др., но и фактуры (см. ниже).

Лирико-драматическое содержание квартета оказало влияние на значительную индивидуализацию решения отдельных компонентов техники (метроритма, мелодики, структуры, инструментовки, фактурных особенностей и др.), ведущую к внутренней трансформации структур частей цикла. В общей атмосфере цикла преобладает тревожность, драматические настроения 1, 2, 4 частей, которым контрастирует светлое, приподнятое настроение лишь одной – 3 части, скерцо, отмеченной моторикой и выполняющей функцию контраста ко 2 части и подготовки драматической 4 части. Большое выразительное значение имеет смена темпов (см., напр., медленные вступления 1 и 4 частей, смену темпов фиксирующих разделы формы АВА 2 части, или 1 и 4 частей), агогические, артикуляционные примечания автора.

На уровне мелодики развит инструментализм с такими качествами, как свобода использования диапазонов, регистров, тесситуры инструментов и интервалики, связанной с опорой на расширенную

тональность, ритмическая изобретательность, неквадратные структуры на мотивном и тематическом уровне.

Особенностью метроритма является сочетание регулярности и нерегулярности с преобладанием регулярности. Нерегулярность представлена в обращении к переменному метру в 1 части (4/4, 6/8, 5/8, 7/8, C) и 4 части (C, 2/4, 3/8, 3/4), в агогике, среди ритмических фигур – во внутридолевом, внутри- и межтактовом ввалировании долей (включая триоли, квинтоли, секстоли), синкопах, группах мелких длительностей, маловстречающемся приеме мотивов, по строению несовпадающих с основной пульсацией, в неквадратных структурах. Полиритмия не встречается. Регулярность ярко выражена в действии многопланового метра, единообразии ритма по вертикали 2-4х голосов фактуры, комплементарности ритма, периодичности структур.

Индивидуализацией квартета отмечена инструментовка – в трактовке тембральной красочности инструментов партитуры без акцентуации на специальных приемах игры. Среди последних встречается лишь *sordino*. Выразительность партитуры связана с темповой пестротью, агогическими, динамическими, артикуляционными примечаниями автора, и их нередко резким чередованием, фактурными сменами. Композиция цикла оставляет впечатление фантазии благодаря таким фактурным особенностям, как тщательная разработка и масштабность задействования *solo* в квартете, начиная с медленного вступления к квартету, дуэтов во 2 части (как представляется, проявление творческого опыта в вокальной музыке). Примером расширения и обогащения жанровых средств фактурной палитры квартета является *pizzicato* сопровождающей партии *v-c* в скерцо, копирующее характер джазовых ритмов и манеру исполнения. Сочетание линейных связей голосов и гомофонии с важной ролью мелодической функции *v-по I* в фактуре, наблюдаемое в 1 части, является исходным для следующих частей: во 2 части выступает на первый

план линейность, в 3, 4 частях – гомофония с расширением и укреплением роли моторики.

Важное значение в общей драматургии квартета Ежка имеют мелодико-речитативные solo, в которых прослеживается линия развития с задействованием всех голосов при заметном первостепенном значении v-по I. Так, во вступлении 1 части поочередно представлены вступления 3х голосов (кроме v-по II), несколько вступлений v-по I помещено в основной форме 1 части, короткие реплики v-по I, v-с, v-по I соответственно разделам формы есть во 2 части, фрагментарные вступления v-с, v-по II, v-по I – в 3 части, и, наконец, самое продолжительное 12тт. solo v-по I Adagio rubato открывает 4 часть, которое сменяют solo фрагменты v-с, v-по I.

В сравнении с Мартину (ср. solo квартета Ежка и Cadenza 3 части 2 квартета Мартину) Ежек трактует solo как неотъемлемый элемент развития каждой части, предпочитает тактовую организацию материала, преобладание регулярной ритмики при пестром выборе ритмических приемов. Мийо также обращается к исполнениям разными инструментами solo, используя их как разнообразные средства выразительности (возможны, напр., монологические реплики или высказывание инструментов, одноголосное экспонирование темы фугато, формирование многоголосной фактуры во вступлении к части от одноголосия и, наоборот, сведение многоголосной фактуры к одноголосию в связующих эпизодах формы, и др.). Solos, в основном, непродолжительны (0,5-6,5тт. образования), не столь многочисленны, как у Ежка, не встречаются во всех квартетах, касаются и мелодических и сопровождающих по функции голосов, но также имеют тактовую организацию материала, отмечены преобладанием регулярной ритмики при пестром выборе ритмических приемов (см., в частности, 1, 2, части 1 квартета, 1, 2, 3, 5 части 2 квартета, 1, 3 части 4 квартета, 3 часть 7 квартета, 2, 3, 4 части 9 квартета).

Сравнение квартетного творчества Ежка и Мийо показывает сходство: в индивидуализации трактовки форм частей многочастного цикла, в привлечении иных средств выразительности (джаз), в детальной проработанности уровней ткани, в трактовке фактуры с равноправием голосов, свободой ведения голосов, расслаиванием ткани, в направленности на усиление мелодического начала высказывания у обоих композиторов, в краткости, сжатости высказывания, в заметной роли ритма. Различие интерпретации жанра в особенностях трактовки вышеуказанных черт техники обоих композиторов связано с особенностями индивидуального стиля композиторов и с их принадлежностью школе.

7.3. Выводы.

Анализ вышеприведенных квартетов показывает, что, несмотря на имеющиеся отличия трактовки жанра, связанные с индивидуализацией стиля, в произведениях чешских композиторов неоклассической ориентации заметен ряд общих черт, сближающих позиции композиторов, в частности, и с Мийо. Среди них преобладание многочастного строения циклов, индивидуализация тем и трактовки отдельных циклов произведений, форм отдельных частей и уровней ткани, сохранение подчиненной роли ритма при его активной разработке и наделении важной роли в формообразовании, расширение образной сферы тематизма (в том числе, обращение к национальному фольклору, джазу как к сферам новой выразительности) или заимствование материала, поиски новой выразительности в инструментовке. Обратимся к этим и другим моментам подробнее.

Произведения в целом демонстрируют национальный характер творчества, ориентацию на емкость, сравнительную сжатость высказывания. Индивидуализация решений параметров музыкальной ткани от микро до макро уровней при, порой, сохранении внешних рамок цикла ведет к обновлению цикла изнутри. Так происходит во многих разбираемых произведениях. Это и эстетическая установка (см. выше в данной главе), и цель композиции, как показывает анализ. Квартеты также отражают эволюцию стиля композиторов и, даже, позицию композиторов на социальные и политические изменения в обществе (см. 1 квартет Крейчи, 4, 5 квартеты Мартину, 3 квартет Хааса).

Обращает внимание время создания первого квартета в творчестве композиторов, демонстрирующее сходство их отношения к жанру. В основном, к квартету обращаются молодые, начинающие композиторы, не будучи опытными мастерами со сформировавшимся зрелым стилем.

Примерный возраст композиторов на момент датировки партитуры своего 1 квартета начинается от 20 л. (напр., Хаас; а Мартину имел опыт обращения к сочинению произведений для квартета струнных инструментов уже в возрасте 11 л.) до 30 л. (Боржковец). Первые квартеты бти из них появились в конце 1910-20х гг. в отрезке 1918-28: Мартину в 1918, Хааса в 1920, Шульгофа в 1924, Боржковца в 1925, Бартоша в 1926-28, Крейчи в 1928 (1934). Несколько позже, в 1932, был написан 1 квартет Ежка.

Изменение отношения молодых композиторов к квартету, как к жанру, в котором можно реализовывать эксперименты, весьма показательно для данного периода (см. 1 главу). Такое понимание квартета их сближает с Дебюсси и Равелем, оказавших большое влияние, с том числе, и на развитие жанра струнного квартета в XX в. (наблюдается снижение возрастной границы по сравнению с этими выдающимися французскими мастерами – Хаас, Крейчи создают квартеты, будучи студентами, Мартину, Шульгоф делают “пробу пера” на произведениях для этого состава в 1910е гг.) и отличает от позиции по отношению к жанру ряда композиторов второй половины XIX в. (о чем свидетельствуют высказывания композиторов-сторонников Франка, напр., д'Энди, который подчеркивал, что “для достижения “важности значения” квартет должен быть зрелым произведением” (113, 120, см. также там же 119)).

Индивидуализация трактовки жанра касается содержательной стороны произведений. Отсюда выходы в сферу расширения выразительных средств жанра: обращение к программности (2, 3 квартет Хааса, 2 квартет Боржковца, 1 квартет Крейчи), расширение образной сферы тематизма, заимствование материала – включение в тематизм элементов фольклора, джаза, цитаты (см. характер тематизма 3 части 1 квартета *Allegro giocoso alla Slovacca*, 3 части 2 квартета *Allegro gaio* Шульгофа, ритм румбы в финале 2 квартета Хааса, 3 вариацию *Tempo di*

Фох 2 части 2 квартета Шульгофа, джазовые элементы в 3 части, скерцо, квартета Ежка, хорал “Святой Вацлав” во 2 части 3 квартета Хааса, “Интернационал” в качестве темы для вариации квартета Крейчи и др.), поиски в структурно-жанровой сфере (сюитность в организации цикла 2 квартета Хааса, обращение к барочным и классическим жанрам во 2 квартете Боржковца, миниатюрное Скерцо (112 тт.) с Trio à la musette, с репризой D. S. al Fine, Пассакалия в 1 квартете Крейчи), опыты по расширению инструментального состава (2 квартет Хааса), поиски новой инструментальной выразительности (2 квартет Хааса, 3 квартет Мартину, квартет Ежка).

Несмотря на то, что в анализированных квартетах композиторы сравнительно чаще предпочитают 3-4х частные циклы с опорой на традиционный цикл и распределение функций частей, а среди иных композиционных решений встречается лишь одночастное строение в 1 квартете 1920 Хааса и 1 квартете 1924-25 Боржковца, в целом наблюдается свобода в трактовке внутрискруктурной реализации различных уровней произведений. Индивидуализация трактовки цикла связана с распределением функций частей (перестановка функций медленной части и скерцо в 4х частных циклах – во 2 квартете Хааса и Боржковца, 4 квартете Мартину), с нетрадиционным темповым оформлением (в умеренном темпе написаны 1 части 2 квартетов Хааса и Боржковца, медленный финал завершает 1 квартет Шульгофа, 5 квартет Мартину, см. также коду 1 квартета Хааса), с интерпретацией форм отдельных частей (обращает внимание, напр., нетрадиционное структурное оформление в форме фуги 1 части 2 квартета Боржковца, отказ от сонатной формы в 1 части 2 квартета Хааса и др.). Индивидуализация трактовки жанра ярко выражена и на уровне строения мелодики, ритмической изобретательности, приемов развития, звуковысотного оформления (с опорой на расширенную тональность порой с внедрением модальности) и

гармонической реализации, фактурного воплощения, обращения к специальным приемам игры. Стремление к концентрации развития способствует, как правило, резкости смен эпизодов формы, связанных с перераспределением и изменениями элементов ткани, участвующих в оформлении материала.

Объединяющими признаками квартетного творчества Мийо и чешских композиторов является количественный аспект (в этом смысле Мийо занимает исключительную позицию, однако постоянство интереса к жанру в рамках творчества в целом наблюдается также у Мартину, Хааса, Боржковца, Крейчи), аспект множественности индивидуальных концепций и трактовки отдельных уровней ткани с помощью композиторского письма, национальный аспект (обращение к национальному фольклору как к одной из сфер обогащения образности).

Произведения, попавшие в поле зрения данного исследования, порой, при краткости высказывания, отмечены кажущейся доступностью материала. Однако изобретательность в изложении содержания, детализация, умение пользоваться ограниченными средствами для создания современного звучания, многообразие трактовки жанра на всех уровнях его организации и, шире, активный устойчивый интерес стольких талантливых композиторов этих и иных, самых разных национальных школ свидетельствует об видении актуальных черт, потенциала для развития в жанре квартета, об установке на продуманность концепции сочинения. Кажущаяся простота ряда квартетов свидетельствует не о бедности техники композиции, а о зрелости трактовки жанра в выражении современных тем современным языком, в которой неоклассицизм часто играет роль опыта, обогащающего индивидуальную речь композитора, одним из стимулов создания собственной собственного стиля, трактовки жанра (см. также 145, 68, 69, 72).

ГЛАВА 8.

Сравнение квартетов созданных в период до ВМВ Д. Мийо и Б. Бартока.

8. 1. Общие замечания.

8. 2. Сравнение некоторых черт композиционной техники Д. Мийо и Б. Бартока в квартетах созданных в период до ВМВ.

8. 1. Общие замечания.

В заключении предлагаем сравнение по некоторым аспектам квартетов, показывающее черты различия и сходства Мийо и Бартока (1881-1945), двух столь ярких и несхожих индивидуальностей. Ряд исследований подтверждает, что это не случайно. Черты сходства и различия в музыке Мийо, Бартока и Стравинского разбирает Кокорева (21, 261-263). Возможность подобных параллелей Нестьев объясняет влиянием историко-стилистических закономерностей, благодаря которым более длительная дистанция времени позволяет найти “черты известного стилистического родства между Бартоком и его выдающимися русскими современниками, в частности, Стравинским, Прокофьевым. Наряду с Хиндемитом, Онеггером, Мийо и другими они образуют некий общий стилистический ряд при всем существенном различии их индивидуальностей” (40, 55-56).⁶⁹

Приведем лишь некоторые черты сходства в творчестве Мийо и Бартока по аналогии сравнений исследователя Бартока и Прокофьева. В предвоенные годы оба начинающие художники выступали против позднеромантического искусства, интересовались новейшими творческими явлениями и выдвигали искусство аскетически строгое, лапидарное, в

музыкальном языке – расширение ладогармонических и ритмико-динамических средств. В творчестве обоих композиторов фольклор играл огромную роль, однако оба предпочитали свободное воспроизведение фольклорных элементов, их ассимиляцию в непрямым цитатных соответствий (это проявилось также и в квартетном творчестве Бартока и разбираемых нами квартетов Мийо), народно-песенный материал рассматривали как органическую составную личного фонда, не сторонний элемент. Это вело к возникновению синтеза народно-национального и личного и именно претворение национальных истоков, оказавшее влияние на мелодику, ритмику, гармонию, форму, считают исследователи за наибольшую новизну и оригинальность музыкального языка обоих композиторов (21, 3-4; 16, 117-118; 52, 121; 15, 187; 40, 16, 21 и др.). Оба композитора, пережив этап поисков и экспериментов, обратились к классически строгим формам выражения и большей ясности. Их наследие значительно по объему (особенно наследие Мийо), разнообразно по жанрам (Барток не писал симфоний). (Одной из характерных черт времени было, напр., и обращение на определенном этапе к музыке для детей.⁷⁰)

Жанр квартета, один из самых сложных и тонких видов камерно-исполнительского искусства (это интеллектуальная дисциплина и суровое испытание самой интенсивной эмоции (153, 341)), благодаря монотембральному инструментальному составу менее расположенный к эффектности, внешнему блеску музыкального изложения и, одновременно, часто служащий для воплощения интимных, сокровенных мыслей, получил новое развитие, в частности, в квартетах Бартока благодаря высокому профессионализму, интеллектуализму, и, прежде всего, новой трактовке цикла. Барток перенес основной конфликт с тонально-тематического на противопоставление частей цикла (одной из причин является то, что тональность в сочинениях Бартока выражена слабо). Этот принцип общей планировки цикла (однако никогда не повторяющейся)

стал основным формообразующим приемом и способствовал объединению цикла в единое целое (15, 192; см. также 1 главу).

Сходными являются место и значение квартетного наследия в творчестве обоих композиторов. Это значительный пласт их сочинений, охватывающий все этапы их творчества, включая ранний период. Статистически, квартеты Мийо были созданы композитором в течение 38 л., в возрасте от 20-58 л. (1 квартет, 1912 – 18 квартет, 1950) а опубликованные квартеты Бартока были созданы в течение 31 г., от 27-58 л. (1 квартет, 1908 – 6 квартет, 1939). Выше приводились высказывания по поводу значения квартетного наследия для Мийо. О значении 6 квартетов Бартока в творчестве композитора общеизвестно. “Они проходят сквозь все его творчество, начиная с периода формирования его индивидуального облика и вплоть до его отъезда из Европы..., в самом деле, яснее всего выражают художественную проблематику творчества Бартока, каждый из них был значительной вехой на творческом пути композитора” (51, 23).

Есть определенные признаки сходства и в творческих методах композиторов. Квартетам 1-6 Бартока предшествовал ранний – неизданный (1899), и, возможно, ряд написанных им квартетов после 1939 мог быть продолжен (после смерти композитора, в 1945 г. среди его бумаг были найдены наброски нового квартета (там же, 28)). Известно, что 1 квартету ор. 5 Мийо предшествовало создание сонаты, квартета и квинтета, которые композитор посчитал за ученические и, вследствие этого, уничтожил (159, 25; 92, 82). Его 1 квартет был опубликован среди первых сочинений, но после написания 18 квартета 1950 композитор в течение последующих 24 лет к этому жанру не возвращался, подтвердив ясность своей творческой установки (51, 23, 28).

Работы Мийо не привели к созданию новой школы, продолженной учениками, как и композиции Бартока (92, 13).

Черты различия и сходства квартетного творчества обоих композиторов связаны с особенностями их стиля и композиторского письма (мелодики, ритмики, ладогармонического строения, тембрального развития, формы, образного строя и т.д.). Отличие квартетного стиля композиторов, на наш взгляд, более наглядно прослеживается на примере стилевых параллелей (в обоих случаях сравнения условны с учетом оригинальности композиторской техники, неповторимости образного строя и т.д.).

Квартетный стиль Мийо, можно отнести к линии Гайдна (тоже в 198; 93, 239) в общем для обоих композиторов в целом оптимистическом тоне, “легкости” (Коллар) музыкального высказывания (образный строй обоих композиторов, несомненно, шире), в многогранности содержания, в стройности и соразмерности пропорций, в обильности написанных произведений в этом жанре. В квартетах наблюдается также преемственность с квартетами Дебюсси и Равеля в выразительности, рельефности тематизма, в опоре на фольклор без цитирования, тонкости и колористичности гармонии (индивидуальной у каждого композитора), в яркости и многообразии инструментовки, в сочетании свободы изложения материала с классической стройностью формы, в присущем общем лирическом характере, некоторых приемах организации ткани (напр., фактурно-ритмическое решение 3 части 2 квартета Мийо со скерцо Дебюсси и Равеля – см. 92, 115, а также страницы 83, 85, 104). Тематизм некоторых произведений напоминает Форе (тематизм 1 части 9 квартета), Стравинского (интонационная подобность отдельных мотивов 2 части 4 квартета и “Весны священной”, финал того же квартета и v-по в “Истории солдата”), Моцарта (12 квартет, интенсивность развития вообще) (179, 3, 4, 5; 93, 239).

Квартетный стиль Бартока сравнивается с философской камерностью поздних квартетов Бетховена (в строении цикла – отказе от

четырёхчастности, в тяготении к контрапунктическим и вариационным средствам развития, в афористичной краткости тем-формул и, одновременно, импровизационной произвольности мелодического мышления, в склонности к глубоким раздумьям, в ритме заключительной темы 2 части 1 квартета, напоминающей квартет F-dur, op. 59 № 1 Бетховена, вступлении, помещенному перед 3 частью 1 квартета по примеру классиков и Бетховена) (15, 190, 207; 41, 23; 51, 24, 28; 93, 239); усматриваются также параллели с Брамсом (в огромной внутренней углубленности, полутонах душевных движений, роднящих музыку 6 квартета с эмоциональной насыщенностью позднего Брамса), с Бергом (в близости по музыке “призрачного” скерцо *Prestissimo, con sordino* 4 квартета с 3 частью *Allegro misterioso* “Лирической сюиты” Берга), Малером (характер злой и горькой иронии музыки Марша и, особенно, *Burlett*'ы 6 квартета сближается в своей трагичности с горько-ироническими страницами музыки Малера), Стравинским (в жестковато-гротескных эпизодах *Burlett*'ы и инструментальных наигрышах “Истории солдата”, основанных на одновременном сопоставлении оstinатности и метрической и ритмической вариантности мотивов), Шенбергом (в хроматичности тем, несмотря на то, что они имеют принципиальное отличие своего происхождения, в камерности инструментализма 6 квартета) (15, 207, 200, 204, 208, 203, 211; 41, 25; 51, 25-26).

8. 2. Сравнение некоторых черт композиционной техники Д. Мийо и Б. Бартока в квартетах созданных в период до ВМВ.

Наблюдения над мелодикой, ритмом, формой, фактурой, инструментовкой квартетов 1-9 Мийо в сравнении с методами работы в квартетах Бартока выявляют следующие некоторые общие и различные свойства.

Роль мелодики в качестве основного источника тематизма, гармонии, ритма и фактуры всего произведения характерна для всех квартетов Бартока и подчеркивалась самим композитором (15, 196-197). В музыкальном языке его квартетов, в частности, в мелодике, отмечается сильная связь с венгерским фольклором, своеобразие которой последний создает, участвуя в ее интонационном составе, ладотональности, структуре, приемах развития (15, 210-211; 41, 23-28).

Подчеркивается место и значение Бартока в ладотональном мышлении XX в. (там же, 50). Особенности ладотональной организации квартетов в целом и их мелодики это подтверждает. Темы всегда сильно хроматизированны, возникая из одновременного сочетания нескольких ладов, в т.ч., и народных (“ладовая синтетичность”), каждый из которых может иметь сложную структуру. В его музыкальном языке переплетаются самые различные тенденции: встречаются пентатонные обороты (в 5 квартете); сочетание диатоники и хроматики и использование принципов строения румынской протяжной песни (*hora lungă*) – основанном на выдержанном тоне в начале и его разукрашивании с использованием близлежащих тонов (в теме у v-c, открывающей 3 часть 4 квартета) (П. Лаки там же, 49, 50); “мелодический хроматизм” (в 6 квартете) в сравнении с хроматизированными ладами ориентального склада (Барток там же, 51-52); обращение к “искусственным” или “симметричным” ладам (элементы тритонового или дважды лада в 1 теме в партии v-c перед Ц. 135

2 части 4 квартета (там же, 52)); один из способов укрепления тональности, структура которой с ослаблением централизации тоники значительно усложнилась, стала унификация интервала между тониками сменяющихся тональностей (первые ступени тональностей различных разделов сонатной формы 1 части 5 квартета располагаются по звукам целотонной гаммы (Барток в там же, 57-58)); использование принципа “дополнительности звукорядов”, прием, использованный часто в 3 квартете и, более последовательно, – в 4, 5, 6 квартетах (в хорале *Un poco più andante* во 2 части 5 квартета комбинации тонов в партии *v-no I* дополняют до 12 звуков тоны гармонии нижних голосов, в основе которых лежит диатоника (15, 205); тоже в 1 теме 3 квартета, теме *у v-c* в начале 3 части 4 квартета (51, 27)); принцип унификации горизонтали и вертикали, ставший одной из характерных особенностей музыки XX в., в квартетах Бартока, начавшись во 2 квартете, получил особенно сильное развитие в 3, 4, 5 квартетах, что связано с поисками композитора и воздействием на его творчество Шенберга, наиболее радикально решившего проблему единства музыкальной ткани, в этом случае функциональность гармонии очень слаба, т.к. аккордовые сочетания определяются логикой развития горизонтали, либо носят колористический или “ударный” характер (15, 199) (в заключении 1 квартета последний аккорд складывается из нот и интервалов предшествующей ему мелодической линии всех инструментов, квартовые интонации которой проникли в тематизм из старых венгерских песен (41, 54)).

Своеобразие тем заключается также в отказе от регулярности структур и использования вместо них двух типов: “бесконечной” мелодии, основанной на неравномерности членения и непрерывности изменяемости (вариантности) или использование типичных для старинной венгерской музыки асимметричных структур типа ABCD, ABBC, AABC и т.п. (тема фуги 1 квартета представляет собой тип “свободной мелодии”, основанной

на постоянном обновлении в процессе развертывания, отказе от буквальной повторности, истоки которой лежат в старинных типах народного музицирования, основанном на вариантности и обновлении (15, 190)).

В интонационном отношении, несмотря на то, что Барток не цитировал в своих крупных сочинениях народные мелодии, рассматривал народное творчество как толчок для создания собственных тем, тематизм квартетов преломляет особенности мелодики фольклора. Одним из многих проявлений наблюдений Бартока над народными танцами является связь некоторых тем квартета с “Медвежьим танцем” (в основной теме финала 1 квартета это создается интонационным родством, сходным ритмическим рисунком и остинато сопровождения (попутно отметим, что в мелодике *Adagio* 11 этой же части отмечается связь с древнейшим пентатонным слоем венгерских народных песен (51, 24)); ярко выраженная национально-танцевальная основа прослеживается в мелодике 2 части 2 квартета, остинато сопровождения а также ускорение темпа и настойчивость мотива, изложенного в малых терциях, которой связывают “эту часть с “Медвежьим танцем” и третьей частью Квартета № 1” (там же, 25); см. также 3 часть *Burletta* 6 квартета); связи с народной песней и приемами народного музицирования (в 1 теме 2 части 3 квартета модальные обороты указывают на ряд венгерских народных песен (там же, 26; 15, 198), а параллельные щипковые аккорды сопровождения у *v-c* – на приемы народного музицирования (51)); заимствование особенностей метроритма (сложные размеры и их несимметричное внутреннее дробление в *Alla bulgarese* 5 квартета вдохновлены недавним знакомством Бартока с болгарской музыкой; сложные такты и танцы в духе болгарской народной музыки остались частыми явлениями в музыке композитора, напр., в цикле “Микрокосмос” (там же, 28; 15, 206).

В квартетах Бартока развиваются следующие принципы работы с тематическим материалом: монотематические принципы с помощью объединения всех тем единой интонацией и приема единства горизонтали и вертикали (там же, 194) (так, в 2 квартете большую роль играет интонация тритона, появляющаяся уже в т. 2 квартета; в т. 1 квартета излагается его основной материал в виде гармонии, который потом вытягивается в линию (там же)); одним из важных приемов развития темы является вариантность, варьирование: особое конструктивное значение при этом приобретают интервалы, напр., кварта, проникающая как в интонационное строение тем, так и в структуру гармонии (третье интонационное ядро 2 квартета, начало ГП 1 части, складывается из последовательности квартовых интонаций, которые развиваются в 1 части, скерцо – в основном и преобразованном виде (в последовательности квинт) и особенно ярко звучит в коде 2 части, в которой соединяются все основные интонации (там же, 196)); метод вариационной техники сужения и расширения интервалов получил активное развитие как в квартетах, особенно в 5 квартете (см. тематические анализы там же; 51), так и вообще характерен для стиля композитора (13, 210); метод сквозного развития одной темы, который проводится в 4 квартете и, особенно ярко, в 6 квартете (15, 209).

В мелодике Мийо и Бартока наблюдаются, несмотря на ярко выраженные отличия, общие моменты в отношении к национальной традиции через обращение к фольклору. Оба избегают прямого цитирования народного материала. Однако ощущение связи с фольклором проявляется в особенностях ладовых структур, интонационно-ритмического строения мелодики, приемах тематического развития, воплощении жанровых элементов, формах.

Отличия находятся в особенностях самой мелодики и методах композиционной техники. Музыкальная ткань квартетов обоих

композиторов хроматизированна (особенно в произведениях Бартока). Одним из типичных средств ее достижения является политональность (у Мийо) и полиладовость (у Бартока). Звуковысотная структура пластов фактуры основана преимущественно на натуральных ладах или расширенной тональности (у Мийо) и ладах часто со сложной структурой (у Бартока). Важная композиционная роль полифонии и тяготение к линейности голосов фактуры. В качестве формы изложения тематизма используется целостная структура периода, свойственная французской народной и профессиональной культуре (у Мийо) и предпочтение использования принципов изложения “бесконечной” мелодии или асимметричных структур народного искусства (у Бартока). Среди приемов тематического развития активно применяются разработочные, вариационные, полифонические приемы (у Мийо), принципы вариантности, имитационной полифонии (у Бартока) (там же, 212, 213).

Важнейшими качествами ритмики Бартока вообще и квартетов, в частности, является напряженный характер, острота и динамичность. Его ритмика “соединяет прокофьевскую силу с остротой Стравинского” (63, 286), связанные с преобладанием нерегулярной акцентности над регулярной акцентностью. Тип ритмики относится к нерегулярно-акцентному. Этому способствуют условия музыкального языка: полифонно-гармонический склад с важнейшей ролью имитационной полифонии и сохранением гармонических комплексов, важная роль музыки для инструментальных составов и др. Среди приемов нерегулярной ритмики Бартока выделяется: развитие черт, ведущих свое происхождение из музыки предыдущих эпох (переменность метра, неквадратность, сложные метры (с внутренней метрической переменностью и полиметрией пластов фактуры)) и новые приемы, получившие развитие в XX в. (акцентное варьирование мотива,

варьирование протяженности оstinатных мотивов, внутридолевыe синкопы в быстром темпе) (там же, 286-292).

Среди средств нерегулярности выделяется переменность метра и неквадратность структур, как, напр., это происходит в трио скерцо 5 квартета. Использование в этом разделе формы смешанного метра 10/8 (помимо внутренней метрической переменности и полиметрии уровней фактуры) весьма показательно для ритмики Бартока, часто обращавшегося к смещенным размерам в одних случаях для сопровождения мелодии в народном духе, в других – без намеренного внесения народного элемента (там же, 286-287).

В его музыке активно развиваются следующие приемы нарушения регулярной пульсации, получившие развитие в XX в. и составившие основу ритмики Стравинского: акцентное варьирование мотива в условиях внутридолевого метра, особенно часто в сопровождающих голосах и варьирование протяженности оstinатных мотивов и фраз. Сочетание этих двух приемов особенно ярко проявляется в 4 квартете. Здесь, в пределах постоянного размера сложные и непостоянные ритмические формы смещаются относительно тактовой черты и меняют свою продолжительность (15, 203).

Насыщенность и напряженность ритма создается часто с помощью внутридолевых синкоп в быстром темпе, придающему этому ритмическому эффекту небывалую силу и остроту (63, 290).

Общими свойствами ритмики для Мийо и Бартока являются: обращение к таким средствам, как оstinатность, смешанные размеры (3 часть 6 квартета Мийо, трио скерцо 5 квартета *Alla bulgarese* Бартока – обе выдержаны в народном духе), полиметрия, неквадратность, ставшая более общим нормативным явлением, квадратность, используемая в отдельных случаях, выделяется на фоне неквадратности (у Мийо). Важнейший общий момент – стремление к динамизации формы с помощью избранных средств

и приемов ритмической организации. У обоих композиторов развитие ритмической активности не изменило принципиальных основ формы. Различные средства применяются в отдельных разделах традиционной формы. Однако ритм стал одним из важнейших формообразующих приемов.

Главное различие ритмики обоих композиторов состоит в предпочтении ими типа ритма (преобладании регулярной акцентности (у Мийо) и нерегулярной акцентности (у Бартока)) и связанным с ним выборе приемов реализации типа ритма.

Характер ритма во взаимодействии с другими элементами в музыке тесно связан с эмоциональным строем и содержанием произведения. Постоянство этих связей объясняется особенностями человеческого восприятия временных процессов, ощущением в музыке ритмических истоков (танца, пения, речи) с преобладанием какого-нибудь из них. Обобщенно и схематично две из четырех параллелей выражаются таким образом (по Холоповой): 1. регулярность, акцентность – тонизация, энергия, 2. нерегулярность, акцентность – острота, возбужденность. В несомненно многообразном содержании произведений Мийо и Бартока указанные качества находят отражение и могут помочь объяснить выбор особенностей ритма, как одного из средств выразительности музыки.

Строение квартетов Бартока отличается почти всегда отказом от четырехчастности: 1, 2 квартеты – трехчастны, 3 квартет – одночастный, 4, 5 – пятичастны, 6 – четырехчастный. Строение отдельных частей цикла также разнообразно. Напр., 1 квартет открывается фугой. Свобода применения форм проявляется и в выборе темпа: части квартетов, написанные в сонатной форме, имеют темповые значения: *Allegretto* (2 часть 1 квартета), *Moderato* (1 часть 2 квартета), *Allegro* (1е части 4, 5 квартетов), *Vivace* (6 квартет).

Сложность содержания музыки вызывает иногда разные толкования форм. Так, строение 3 квартета трактуется как трехчастная форма с быстрой или как четырехчастная барочная соната (этому способствует контрапунктический характер быстрых частей) (51, 26), или как одночастная форма, делящаяся на два контрастных раздела АВ с возвращением А в конце 2 раздела и кодой, построенной на В (15, 198; 41, 25). Нестьев отмечает, что возвращение А и В способствует архитектурной завершенности и симметричности (там же). Здесь отмечается проявление общего стремления композитора к объединению цикла и созданию внутреннего родства между его отдельными частями, которое достигает разными средствами: путем непрерывной смены частей, или образования единого тематического источника, или, в данном случае, также на уровне формы (15, 191, 198).

Особая стройность цикла с использованием логики концентрической формы на макроуровне возникает в 4 и 5 квартетах. В них части пятичастного цикла располагаются симметрично вокруг центра в 3 части, создавая жанровое, темповое и тематическое соответствие.

В центре цикла 4 квартета располагается единственная медленная часть, окруженная внутренним “кольцом” двух скерцо и внешним “кольцом” быстрых крайних частей с общностью тематического материала в “кольцах”.⁷¹ Концентричность на макроуровне в обратном виде 5 квартета строится подобным же образом: здесь в центре цикла лежит скерцо, окруженное “кольцами” медленным и быстрым. Концентричность формы в этом квартете проявляется и в строении его некоторых частей: 1 часть написана в сонатной форме с зеркальной репризой, 2 часть – трехчастной форме с эпизодом и зеркальной репризой: АВСВА. Принцип зеркальности можно найти и в строении четырехчастного 6 квартета: две крайние лирические части обрамляют два “гротесковых” скерцо – Марш и *Burletta* (46, 379). Принцип концентричности (центральный и

симметричный) усматривается в расположении частей трехчастного цикла 2 квартета с расположением внутри медленных частей, особенностью которого является внутренняя тесная взаимосвязь материала частей (подобный принцип свойственен также Сюите для оркестра №1 ор. 3, 1905 и балету “Деревянный принц” (“A fából faragott királyfi”)) (51, 25). Контуры 5и частной симметрии обрисовывает строение 2 части 3 квартета, со схемой: 1-2-1-2-1 (там же, 26).

Строение квартетов Мийо и Бартока выявляет следующие черты. В циклах Мийо обнаруживается бóльшая опора на классический сонатно-симфонический цикл в сравнении с произведениями Бартока, у которого ярче прослеживаются тенденции его преодоления. Это связывается с влиянием стиля поздних квартетов Бетховена, партитуры которых, особенно в последние годы жизни, были постоянным спутником Бартока (там же, 28). Используя подобные методы формообразования (принципы строения форм, организации материала, приемы объединения цикла), композиторы создают, однако, индивидуальные решения, выявляющие черты сходства и различия в их технике композиции.

Мийо и Барток развивают принципы построения классических инструментальных форм: сонатная, трехчастная, рондо и др. Особенности тематического, ладотонального, гармонического, метроритмического, фактурного уровней обуславливают возникновение индивидуальных решений.

Композиторы широко используют полифоническую технику в организации материала: от отдельных приемов до строения разделов или частей цикла. Так, Мийо использует нередко полифонические принципы на уровне раздела формы (фугато), Барток – части цикла (фуга в качестве 1 части 1 квартета).

Оба композитора решают проблему объединения цикла с помощью различных средств, в том числе тематизма, метроритма, конструктивных

принципов. Напр., принцип зеркальности действует на всех уровнях ткани от микроуровня (организация нескольких тонов) до макроуровня (организация цикла). Мийо ближе использование этого принципа на уровне мотива, раздела формы, части цикла, но также затрагивает и строение цикла в целом (см. строение 1 и 7 квартетов). Барток с помощью концентрической формы достигает яркой стройности и организации цикла (на макроуровне).

Камерность инструментовки, совершенство техники, виртуозное владение которой отмечается, в частности, в 4 квартете Бартока, характерно и для его симфонических произведений (70, 149). В партитурах квартетов композитора выделяется особое значение двух моментов, создающих специфическую тембровую краску: приемов специального звукоизвлечения и гармонического, фактурного, регистрового, тембрового приемов, тембровой красочности сложной ладовой организации, способствующей тембровому богатству квартетов и усиливающей тембровое начало, отодвигая на задний план функционально-гармоническое и даже мелодическое начало.

Широкий круг приемов игры на струнных инструментах подчеркивает огромную внутреннюю напряженность и драматичность квартетов Бартока: смены *pizzicato* и *arco*, *sordino*, *flageolette*, *glissando-pizzicato*, игра *au talon* (*Burletta*, 5 квартет), смелое использование регистров инструментов (*solo v-c* в высоком регистре в речитативных эпизодах 3 части 4 квартета, игра в высоком тембре этого же инструмента в среднем разделе Марша 5 квартета), варьирование тембра с приближением к звучанию духовых, ударных или щипковых инструментов в характере использования приемов *col legno*, *glissando*, *non vibrato*, *sul ponticello*, *pizzicato* или *tremolo-pizzicato* (41, 26). Широкий диапазон смены звучания в 4 квартете создает эффект оркестровой окраски,

буквально ошеломляющей слушателя своими “оркестровыми откровениями. Разнообразное использование штрихов, смелая трактовка регистров, самое необычное и виртуозное применение техники двойных нот и аккордов, использование сходящихся и расходящихся *glissando arco* и *pizzicato* (напр., излюбленного Бартоком приема *glissando* аккордов *pizzicato*) делает этот квартет вершиной колористической виртуозности во всей квартетной литературе” (15, 203-204; тоже об инструментовке 3 квартета см. в 51, 26).

В тембральном богатстве, основанном на детализации (особенно в 4 квартете), выделяются следующие приемы: 1. одноплановые образования, т.е. фактурные построения без внутренней дифференциации (напр., аккордовые акценты (туттийное исполнение диссонантных созвучий), движение в одном направлении (параллельное движение секунд, скользящий хроматический унисон)), 2. тембровые построения, составленные из разноплановых элементов “дополнительности” и связанные с полифоничностью фактуры и ладовой организацией (70, 152-153).

Сравнение инструментовки квартетного творчества Мийо и Бартока показывает сходство обоих композиторов в поисках новых средств тембровой выразительности. Подобно, напр., обращение к одноплановым и разноплановым тембровым построениями, обращение к принципу дополнительности, обращение к противопоставлению элементов фактуры, создающих эффект иллюзии тембров, расширенное у Бартока до создания иллюзии оркестральной звучности. Важное сходство у обоих композиторов в поисках новых средств тембровой выразительности связано с подчиненной ролью тембровых исканий содержательному аспекту.

Главное отличие инструментовки квартетов Мийо и Бартока связано с направленностью поисков, связанное с характером содержания. Так, при

редком обращении к специальным приемам игры на инструментах, важное свойство инструментовоки квартетов Мийо, ее характерная тембровая окраска создается с помощью ее содействия со средствами иных уровней ткани, ведущих к возникновению гармонического, фактурного, регистрового тембра и приемов (таких, как гармонический тембр, принцип дополнительности, противопоставление элементов фактуры для образования иллюзии тембров), пестрость фактурной реализации тематического материала связана с особенностями мелодической непринужденности, фактурного распределения тем, мотивов и рисунков. В отличие от Бартока, в квартетах которого создается атмосфера содержания благодаря исключительно широкому арсеналу приемов детализированного тембрального богатства квартетов (от использования штрихов, регистров, приемов игры, способствующих возникновению качества варьирования тембра до свободного обращения с одноплановыми и разноплановыми тембровыми построениями, связанными с иными средствами выразительности и диапазонов смен звучания, создающих эффекты оркестральной звучности).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ некоторых черт техники композиции в избранных квартетах Мийо позволяет сформулировать следующие общие выводы.

С одной стороны, в квартетном стиле композитора обнаруживаются связи с национальной народной и профессиональной традицией и, т.о., проявление усилия о национальном претворении жанра, благодаря которому Мийо выступает как продолжатель квартетного творчества французских композиторов второй половины XIX в. и перелома веков, среди которых особенно выделяются произведения Дебюсси и Равеля; с жанром — в трактовке цикла с опорой на классический сонатно-симфонический цикл.

С другой стороны, в квартетах создан яркий индивидуальный стиль, свидетельствующий о стиле Мийо, благодаря содержанию важнейших черт техники письма; об эволюции стиля и интересах композитора (в квартетах нашли отражение его искания разных периодов как, напр., во 2 квартете проявление увлечения полифонизацией на основе мелодики диатонического склада, в 4 квартете — латиноамериканской музыкой и музыкой Стравинского, в 6, 7, 9, 2, 4 проявление исканий в области фольклора и неоклассицизма, с заимствованием элементов, носящем опосредованный характер, подчиненный общему содержанию произведений и особенностям жанра, — показывая, что поиски композитора в определенной области проникали и в жанры, прямо с ней не связанные); об эпохе, в которую были созданы, так как в технике композиции квартетов нашли отражение тенденции, получившие развитие в творчестве ряда композиторов первой половины XX в.

Многоуровневость связей квартетного стиля Мийо свидетельствует об их большой значимости в творчестве композитора и принадлежности течению, опиравшемуся на претворение традиции и новаторства,

получившему весьма широкое развитие в музыке XX в. и оказавшемуся весьма плодотворным для жанровых и стилевых исканий XX в.

Выявление ряда различий и сходств в строении квартетов разных композиторов связано с их принадлежностью одному поколению музыкантов. Отмечается, что сонатная форма наряду с жанрами симфонии, сонаты, концерта, струнного квартета, трио и т.д. продолжает занимать одно из основных мест в формах музыки первой половины XX в. Так, весьма большое количество созданных рондо в это время связано также с эстетикой неоклассицизма (“Павана” (“Pavane”) Равеля). Концентрическая форма стала одной из самых типичных с универсальным значением для музыкальных жанров (стилистически связанная более с тональностью, чем с додекафонией), которое проявилось в неограниченности применения на масштабном уровне. Инструментальные циклы, широко применявшиеся композиторами, имеют различное строение и плюрализм концепции и т.д. (66, 409, 113, 411, 402).

Индивидуальность синтаксиса проявилась на важнейшей особенности переосмысления циклической форма в XX в., как множественное истолкование ее структуры: классические формы стали схемами с индивидуальными замыслами и решениями. Среди тенденций отмечается одна, направленная на разрастание циклов, даже образование сверхциклов (в послевоенное время 11 квартет, 13 симфония Шостаковича); другая – на внутреннее преобразование цикла, создание его индивидуальных решений (завоевание Веберна, Бартока связано с преобладанием медленных темпов и перенесением центра тяжести на медленные разделы, иным, нежели классическим и романтическим, толкованием скерцо (29, 116, 157); третья – на миниатюризацию (камерное оперное, инструментальное творчество Мийо с интересом к камерному оркестру, отмеченному индивидуализацией тембров, миниатюризму форм и концентрации содержания – одна из важнейших

линий не только для Мийо, распространившего свой интерес камерным творчеством и на трактовку цикла анализируемых квартетов, но и целого ряда композиторов от Стравинского, Шенберга до Мессиана и Булеза – общая тенденция для XX в., нашедшая своеобразное и широкое претворение у Мийо) (21, 275, 276).

Строение квартетов Мийо, чешских композиторов неоклассической ориентации и Бартока, выявляющее ряд различий и сходств, связано не только с их принадлежностью одному поколению музыкантов, но и характерно для тенденций XX в., в котором проблема традиций и новаторства получила новое освящение (29). Одна из них – создание новой музыкальной логики, системы выразительности, композиционных закономерностей с опорой на традицию, ее преобразование. “Традиционен и одновременно в высшей степени экспериментален был стиль Бартока (особенно в 20е гг.). Опора на традицию означала для него воссоздание таких глубинных фольклорных слоев, которые были для современников непонятными, противоречили стилю “вербункош”, отождествляемому слушателями с “традицией венгерской музыки...” свидетельствует “о последовательном переходе от открытия традиции к ее освоению. Ситуация эта – уникальная в культуре, но весьма типичная для XX века” (там же, 38).⁷²

Об актуальности проблемы претворения традиции в культуре первой половины XX в. свидетельствует размышление Элиота в статье, посвященной теме социального назначения поэзии, который делает вывод о том, что поэзия обращена к людям, говорящим на одном с поэтом языке. Поэтому важно оберегать, усовершенствовать и обогащать язык и поэзию. Если исчезнет понимание (чувствование) сказанного, т.е. поэтическое чувство (подобно религиозному чувству) – настанет всемирное единообразие (74).

Плодотворность переосмысления традиций и создания нового на их основе для стилевых и жанровых исканий в XX в. “оказывается возможным прежде всего там, где соединены многие слои культуры, достигнуто богатство их сочетания, найдены созвучия. Именно в такой жизни традиции, предусматривающей и отказ-переосмысление, и возобновление старого, скрываются те закономерности, которые обеспечивают устойчивую преемственную связь и возможность подлинных художественных открытий. Путь этот сложен и ответственен – чтобы найти лучшие исторические резонансы в искусстве XX в., необходимо отстаивать национальную традицию и впитывать опыт мировой культуры. Только тогда память культуры, память истории, память музыкального жанра, найдут новую, неповторимую и вечную связь” (29, 179).

Исключительное значение произведений Бартока, в сравнении не только с музыкой Мийо, но и других композиторов-современников (Хиндемита, Шенберга, Онеггера, Мартину), в развитии жанра заключается в новой трактовке им квартета – силе его концептуальности, насыщенной драматизмом, конфликтностью, размышлениями, ее “симфонической масштабностью” (46, 404), однако, квартеты Мийо, Бартока, Мартину, и представленные опусы чешских композиторов неоклассического направления являются неспорным вкладом в квартетную литературу XX в. Произведения композиторов отличаются высоким профессионализмом, ряд из них – интеллектуализмом, развивают, хотя и различные, национальные традиции, принципы индивидуального композиторского письма, сохраняя связи с классической формой, формируют индивидуальную трактовку цикла и содержания.

Вклад квартетов Мийо заключается в актуальности выбора тем для произведений, в выборе выразительных средств, ярко демонстрирующих

экспериментальность трактовки жанра в рамках собственного стиля, отражающих эволюцию стиля композитора. Квартетное творчество Мийо глубоко связано с национальной традицией, с одной стороны, и развивает новые принципы композиции первой половины XX в., с другой. В рамках развития свободы отношения к традиции жанров и видов начала XX в., с получившей широкое развитие, тенденцией радикального претворения или отказа от устоявшихся форм (Стравинский, Мессиан, Барток в жанре квартета и камерной музыки), Мийо принадлежит к композиторам, как, напр., Шостакович, разрабатывающих в жанре квартета существующие принципы организации ткани (в отношении к структуре цикла квартета, звуковысотной организации, трактовке ритма и др.) с удельным весом средств выражения техники композиции, направленных на обновление жанра изнутри.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Примеры гибридизации жанров: “гибрид симфонии и кантаты” (38, 59) – симфония-кантата 8 симфония, 1907, “Песнь о земле” (“Das Lied von der Erde”), 1908-09 Малера, синтез вокальных жанров и балета – хореографическая кантата “Свадебка”, 1923 Стравинского, партия хора без слов в балете “Дафнис и Хлоя” (“Daphnis et Chloé”), 1911 Равеля, синтез музыкальных жанров со смежными областями – соединение музыки со зрительными, цвето-световыми эффектами – “Прометей” op. 60, 1909-10 Скрябина, “Счастливая рука” (“Die glückliche Hand”) op. 18, 1910-13 Шенберга, неосуществленная “Мистерия” Скрябина, включение грамзаписи в партитуру симфонической поэмы “Пиний Рима” (“I Pini di Roma”) 1923-24 О. Респиги и мн. др. (там же, 59, 60, 61; подробнее об этом см. там же, 51-61).
2. Эта линия получила активное продолжение и после ВМВ в творчестве Шостаковича. См. его 6, 10 квартеты G-dur, op. 101, 1956, As-dur, op. 118, 1964, включающие Пассакалию, 11 квартет f-moll, op. 122, 1966 – 4 часть Этюд, 5 часть Юмореску и др., 15 квартет es-moll, op. 144, 1974, состоящий из бти элегических Adagio, следующих без перерыва.
3. Расширение культурно-географического кругозора, вовлечение неевропейских стран и народов в мировые общественные и политические движения, непосредственный контакт между разными народами Запада и Востока – все это привело к большей восприимчивости психологии европейца к культуре внеевропейских народов. Поворот к мировоззренческому и художественному началу внеевропейской культуры в музыке стал возможен благодаря переменам в рамках европейского языка. Громадная “национальная пестрота”, синтез внеевропейского и европейского пронизывает множество произведений, последовавших за Дебюсси: бразильская музыка у Мийо и Е. Вилла-Лобоса (“Бык на крыше” (“Le boeuf sur le toit”), “Бразильские бахианы” (“Bachianas brasileiras”)) афро-американская у Пуленка и Д. Гершвина (“Рhapsодия в блюзовых тонах” (“Rhapsody in Blue”) и p-f концерт), китайская и яванская у Г. Кауэлла (пьесы для p-f), армянская у А. Хачатуряна, азербайджанская у У. Гаджибекова, грузинская у М. Баланчивадзе, индусская у Мессиана, обращение Стравинского к дохристианскому фольклору, извлеченному из “подпочвенных” слоев внегородской культуры, Бартока – к “архаическим пластам” венгерской, словацкой, румынской, сербской народной музыки и др. (24, 251, 252, 253). В свою очередь, интерес композиторов-европейцев к фольклору, в частности, Востока, является продолжением традиции романтиков и импрессионистов (39, 27).
4. Названный временной отрезок практически совпадает с периодизацией европейской музыки, в рамках которой начало 1890х гг. XIX в. (определяемых как начало новой эпохи) до 1909-10 гг. отмечено выдвижением ряда новых музыкальных течений, постепенно сменивших вагнерианство и позже романтический академизм. Этап 1909-10е гг. характеризуется преодолением символизма и импрессионизма. Определенной художественной атмосферой отмечены: период конца 1910х-20е гг., позже 1930-39 гг. и т.д. (подробнее об этом см. 38, 27-32; 39, 45-87).
5. Многосторонне охарактеризовав специфику эстетики и творчества композитора, Кокорев отмечает, что эта позиция Мийо полностью относится к творчеству.

Инновация и неоклассицизм Мийо состоят в нарушении связей с предыдущей традицией и погружении в глубины истории в поисках новых сфер выражения и техники. Этим обусловлено заимствование традиций инструментовки XVII-XVIII вв., принципов сюиты и concerto grosso в инструментальной и оркестровой музыке. В отличие от романтической симфонии (инструментальной драмы или программной поэмы) камерные симфонии (1917-23) и позже двенадцать больших симфонии демонстрируют музыкальные концепции, опирающиеся на имманентные средства музыкального развития: черты concerto grosso, полифоническая техника, старые формы и жанры прелюдии, фуги, токкаты, пасторали, старинные танцы – тип неоклассической симфонии отражает крайне важное течение современного симфонизма.

Новая эстетическая концепция музыкального театра и открытия в этой области Мийо оказали влияние на современные формы европейской оперы с направлением к древнему театру (как королевской модели музыкально-

драматического искусства, к которой поворачивались артисты в периоды стилистических изменений и реформ опер). В преобразовании системы романтической оперы стало важно обращение к древним мифам, библейским, историческим сюжетам – носителям некоей вечной правды, несущим момент мифологизации, т.е. вневременной оттенок (“Орестея” (“L'Orestie”)) – один из важнейших аспектов современной художественной мысли, изучаемый сегодня специалистами в культурологии, филологии и музыковедении, мало учитывающих богатый вклад Мийо в развитии оперы. Имитируя принципы древнего театра, Мийо развил новую форму условного театра – театра идей (одной из первых форм театрального представления, в которой представлены не персонажи или события, а идеи) с наиболее соответствующей ей формой монументальной драматической оратории (“Орестея” (1913-1922) – первое произведением в этом роде, вид фрески, со множеством хоров, драматургией эпического типа, как в древней трагедии, можно утверждать, основополагающее произведение, открывшее путь к монументальным операм-ораториям театра Западной Европы XX в., объединившей выходящие последующие произведения как “Царь Эдип” (“Oedipus Rex”), 1927 Стравинского, “Моисей и Аарон” (“Moses und Aron”), 1930-32 Шенберга, “Жанна на костре” (“Jeanne d'Arc au Bûcher”), Н 99, 1935 Онеггера, “Святой Франсуа Ассизский” (“Saint François d'Assise”), 1975-83 Мессиана). Для реконструкции камерной оперы Мийо ассимилировал, не восстанавливая, исторические стилистические прототипы, формы старого условного театра (*commedia harmonica*, камерные оперы Монтеверди, *commedia dell'arte*, театр ярмарки и фарсов, столь популярный во Франции и др.), свободно используя их элементы, продиктованные конкретными проблемами. Генезис его камерных опер связан не только со старым театром, но и с танцевальной музыкой, инструментальной музыкой, *concerto grosso* с влиянием на различных уровнях (композиционной, жанровой, эмоциональной). Неоклассическая позиция Мийо состоит прежде всего в утвердительном, оптимистическом видении мира, в котором царит вера в непоколебимые идеалы жизни, неприкосновенность духовных начал, вера в причинно-следственные связи, как во время классицизма.

Другая грань неоклассицизма у Мийо, отражающая коллективное начало, уравновешенность романтического индивидуализма чувств, относится к разным жанрам, в т.ч., кантатам. Их стилистическая основа включает черты мотетов, мадригалов, месс, страстей, грегорианского хорала, псалмодии, средневековых гимнов и элементов синкретических обрядов древности и др.. Опираясь на традицию церковной хоровой монодии, антифонов, первоначальных форм полифонии и более сложной полифонии ренессанса, ритмическую декламацию и хоровое звучание, Мийо открыл возможности современного использования хоров – в музыке XX в. нет равного достижения в этой области.

Основу его музыки, на которой выковались рабочие принципы, способы интерпретации в профессиональной музыке, составляет неофольклор – провансальский, бразильский и негритянский. В поисках новых и неисследованных фольклорных источников, Мийо закономерно вышел за рамки Европы (процесс взаимовлияния между европейскими и неевропейскими музыкальными произведениями стал чрезвычайно важным для XX в.). Через фольклор Мийо пришел к новой художественной и эстетической концепции, появившейся наиболее выразительно в инструментальной, оркестровой и балетной музыке. Карнавал ему предоставил оригинальную программу – культуру коллективных популярных праздников, истоки которых связаны с культурой Средневековья и Ренессанса. (В теории исключительной ценности “культуры карнавала” и ее влияния на профессиональное художественное творчество (М. Бахтин), карнавал обнаруживает эстетическую ценность культуры, связанную с происхождением смеха, включает описание мира с присущей системой изображений и выразительных средств. Во Франции (и, особенно, Провансе) традиции карнавалов имеют намного большее значение (как коррида для Э. Хемигуея), чем в других европейских странах. Радостное ликующее настроение и тематика самого карнавала, система изображений с “радостным и легким видением мира” (Бахтин), определили родовую специфичность произведений Мийо.) Не удивительно, что карнавалы Рио-де-Жанейро стали предметом живейшего интереса Мийо. С господством элемента движения, танца, шествия, издавна воплощающих идею коллективной деятельности – популярность таких произведений Мийо доказывает, что их художественные идеи актуальны и в наши дни. Неофольклор Мийо перекрещивается не только с эстетикой *music-hall*, но также и неоклассицизма. В “фольклорных” опусах часто

используются старые формы, жанры и стилистические элементы музыки XVII-XVIII вв. как пересмотренная традиция профессиональной классической музыки XVII-XVIII вв. В любое время люди испытали жажду по трагедии и комедии, радостном, легком искусстве, без необходимости, в широком смысле слова, отражать “карнавальную” точку зрения на мир. Мир сквозь призму праздника отражен, напр., в древней трилогии “Орестей”, создавая, на первый взгляд, парадокс: трагедия и праздник. В действительности, Мийо воскрешает, почти забытый в древней трагедии, обряд религиозного праздника: дифирамб в честь бога Диониса. Это позволяет объяснить хвалебную и триумфальную структуру его хоров и, в целом, утвердительный тон. Трагизм “Орестей” пересмотрен по сравнению с романтическим искусством – без слез, без патетической печали. Величественный, строгий, аскетический трагизм. Почти все искусство XX в. присоединилось к этому пониманию трагизма (136).

6. Наблюдается сходство в высказываниях Стравинского и Элиота о роли традиции и понимании художественного опыта прошлого, как части опыта настоящего. Традиция у композитора ничего не имеет общего с заимствованием отдельных приемов, но переработку моделей для оригинального творчества, использование ее способов организации материала, структурных принципов. “Приемы сменяются, традицию же продолжают, чтобы создать новое. Традиция обеспечивает непрерывность эволюции” (Стравинский, цитата в 17, 91; 131, 47-48).

7. Дополним эти заключения Келли высказываниями исследователей и Мийо. Нейтралитет не свойственен творцам и Мийо не скрывал пристрастий к французским композиторам, чей французский музыкальный язык он любил (180, 136). Среди композиторов, в творчестве которых, по мнению Мийо, наиболее полно выявился национальный дух – Ж. Ф. Рамо, Ф. Куперен, Берлиоз, Бизе, Шабрие, Дебюсси и др. “Каждая нация, каждая страна имеет свое богатое прошлое, которое всегда воздействует на художника, и эти национальные особенности обнаруживаются у любого из них... Одна и та же традиция, тот же идеал, что вдохновлял трубадуров Франции XIV века, вдохновляет сегодня таких самых молодых французских музыкантов, как Орик, Пуленк или Соге. Ту же традицию мы обнаруживаем у Косли или у Куперена в XVII веке, у Рамо или Глюка в XVIII веке, у Берлиоза, Гуно, Бизе, Шабрие, Дебюсси, Форе, Сати в XIX веке” (160, 10). Музыка Равеля заинтересовала его изяществом, “элегантностью”, но позже Мийо охладел к ней (161, 97; 21, 20). В австро-немецкой музыке он предпочитал мелодическое вдохновение Моцарта, Ф. Шуберта, которое он не нашел у Брамса; высоко ценил “Песни об умерших детях”, “Песнь о земле” и некоторые другие симфонии Малера, но в музыке Вагнера видел чуждое французской музыке влияние германского духа. “Мое латинское сердце возмущается против этой музыки, которую Дебюсси называл “тетралогической жестянкой” (161, 97). Вместе с тем композитор оценивал огромное воздействие Вагнера на развитие музыкального искусства. “Он могучий музыкант и таким останется, а его необъятное творчество именно таково, каким оно и должно быть” (160, 12), был одним из первых защитников и дирижеров “Лунного Пьеро” (168, 305). Мийо писал о благотворном влиянии М. Мусоргского на французскую школу и, в частности, на творчество Дебюсси (160, 13), но и сам испытал влияние этого русского композитора в заимствовании народного аспекта драм, многого из техники и динамики хоровых сцен, наиболее ощутимой в монументальном хоровом оперно-ораториальном творчестве (21, 18-19). Открытия “Весны священной”, ее сильный динамизм ритмической энергии, смелость и новизну политональной гармонии, Мийо воспринимал как путь новаторства и преодоления влияния Дебюсси (там же, 20, 21).

8. В музыкальном произведении время может выступать как процесс, неадекватный реальному времени благодаря расчлененности времени, предполагающей становление пространственных структур, с качествами сжатия, концентрации течения времени или его разрежения, с точки зрения событийного аспекта – время в однонаправленном движении (начало – продолжение – завершение процесса), но и воплощение нескольких событий в одновременности, а также логика особого рода – обратимость времени, дающая возможность показать сопряжение фаз-состояний, не связанных причинно-следственными связями течения событий, забытая в европейской музыке. Г. Орлов усматривает влияние свойств индийской музыки на систему обратимых ритмов и палиндромов Мессиана (43, 384). Припомним суть различия двух традиций для понимания позднейших рассуждений.

Немецкая традиция утвердила с периода классицизма представление о процессуальности формы, сформировала понятие мотивного, разработочного движения в процессуальном становлении и выкристализовала

форму с типом драматургии, проявляющимся в направленном процессе-развитии, устремленном к кульминации от начала через действие событий к конечному итогу-обобщению. В сравнении с ней во французской традиции тяготение к дрящемуся состоянию сформировало принципиально иное решение проблемы формы, выдвигая на первый план ее пространственные аспекты и, являющейся основой картинно-живописной природы французского симфонизма, сформировалась категория пребывания в пространстве, статического противопоставления звуковых плоскостей, превалирующей стала форма-состояние, особенно ярко связанная с Дебюсси и Берлиозом (логика такой формы-состояния построена на действии однородного пространственно-временного блока и подвижных, изменчивых сочетаний подобных блоков, их контрастах, игре оттенков, как средстве обеспечивающем замкнутость формы, ее единство: в таком медленном типе движения пространства музыкальное состояние длится с разной продолжительностью, особым значением способов исчерпывания состояния – прекращения и завершения).

9. Миниатюра в форме рондо, получившая распространение у Куперена и Рамо, имеет природу явления “дрящегося состояния” (там же, 475), выявляющего многообразие в единстве с особым значением полутонов, орнаментов-украшений, не привнесенных извне, а органичных внутренних элементов. Французский симфонизм выявляет импрессионную тенденцию (“Фантастическая симфония” (“Symphonie fantastique”) Берлиоза), внутренним смыслом и его реализацией – выражает определенное отношение к пространству и времени. В принципах трактовки музыкального времени и пространства Берлиоза, при кажущейся близости с немецкой культурой, есть существенные различия в выборе и трактовке образного мира, полного многообразия и внутренней изменчивости, в симфонизме с контрастом сопоставлений, со столкновением тем, не приобретающих характера противоборства, а выявляющих различные состояния образов, их оттенки и градации. Воплощение Дебюсси внешнего мира в его изменчивости, переливании красок характеризует его особую пространственность в непрерывном обновлении с широким применением принципа вариантности, своего рода орнаментальности, в различных проявлениях. Эти свойства по-новому проявились у Мессиана – образы постигаются в становлении с разрастанием, расширением, внутренней подвижностью блоков-комплексов, развитием концентрическими кругами, стремлением преодолеть расчлененность процесса с помощью ритма, являющегося одновременно средством внутренней деструкции, освобождающей *natura sonorit* музыки. В немецкой музыке поступательность процесса проводит к примату направленного времени, во французской – время как бы поглощается пространством (там же, 471-479).

10. Pro Arte его заставил создать более серьезные произведения, чем квартеты 6 и 7 – квартеты 8 и 9 стали ответом на эту задачу, совпавшую с композиторскими целями, для которого закончился веселый период балетов 1925 г.. У Мийо, с 1923 г. поглощенного обдумыванием двух больших опер “Колумба” (“Christophe Colomb”) и “Максимилиана” (“Maximilien”), не было времени думать о новом квартете, направивших композитора в 1932 к более серьезным мыслям о камерной музыке (94, 315).

11. Со времени обращения к изучению правил музыки XVIII в., с возвращением к традиции оперы-буфф времен Дж. Б. Перголези с номерной структурой и соединением русско-итальянского языка М. Глинки и П. Чайковского с ее изытанием из национальной школы в “Пулчинелле”, 1920, Стравинский начинает “играть” с ними. В рамках игрового неоклассицизма Стравинский обращается к инструментальной музыке (причудливо строение Октета для духовых, 1923, реминисценции Баха слышны в Концерте для р-ф и духовых, 1924, струнные отсутствуют в “Мавре”, “Свадьбе”, Октете, Концерте, Симфонии духовых; порывание связей с прошлым в ритмической изобретательности и диагональной гармонии “Мавры” и т.д. (114, 59).

12. Его творчество охватывает около 450 сочинений, в том числе пятнадцать опер, десять балетов, двенадцать симфоний, тридцать четыре концерта, восемнадцать квартетов, двадцать три кантаты, множество камерных инструментальных и вокальных сочинений, сюит и циклов для разных составов, музыка для драматических спектаклей, кино и радиопостановок, литературное наследие.

13. Отмечая такие качества тональной техники Мийо, как ее раннее формирование и неизменность, Голеа отмечает ее “удивительные” сочетания в частых обращениях композитора к музыке Прованса и Южной Америки, направленных в сторону полимодальности, которую позже систематизировал Мессиаан (115, 31). Фольклорное начало

претворяется в балетах, кантатах, симфониях, жанрово-живописных сюитах, вокальной и инструментальной музыке, служат для создания определенной образности, в частности, “картин народной жизни” зарисовок празднеств, массовых шествий, “картинок с натуры” (“Английская сюита” (“Suite anglaise”), 1942, “Провансальская сюита” (“Suite Provençale”) op. 152, 1936, “Карнавал в Эксе” (“Le carnaval d'Aix”), 1926, “Карнавал в Лондоне” (“Le carnaval de Londres”), 1937, “Французская сюита” (“Suite Française”) op. 248, 1944, “Бал на Мартинике” (“Le bal martiniquais”) op. 249, 1944, “Карнавал в Новом Орлеане” (“Carnaval a'la Nouvelle-Orléans”) op. 257, 1947, “Сизальпинская сюита на пьемонтские народные напевы” (“Suite cisalpine”), 1954, “Кентуккиана” (“Kentuckiana”), 1948, “Париж” (“Paris”), 1953, Музыка для Праги (Music for Prague) op. 415, 1965, Музыка для Индианы (Music for Indiana), 1966, Музыка для Лиссабона (Music for Lisbon), 1966 и др.); пленэра (в одноактных балетах – “Сбор лимонов” (“La cueillette des citrons”) op. 298 b, 1949-50, “Сбор винограда” (“Vendanges”), 1952, концертах – Весеннее концертно (Concertino de printemps) для v-но и камерного оркестра, 1934, Летнее концертно (Concertino d'été) для v-la и 9 инструментов, 1951, Осеннее концертно (Concertino d'automne) для 2x p-f и 8 инструментов, 1951 и др.). Часто, особенно в годы творческой зрелости, в крупных формах инструментальной музыки фольклор и пейзаж преломляются обобщенно с образно-конкретным и, в тоже время, многозначным содержанием (8 симфония “Ронская” (“Rhodanienne”), 1957, 12 симфония “Земледельческая” (“Rurale”), 1961 (52, 122; см. также 177, 217-218). Этот же подход свойственен разбираемым в настоящей работе квартетам.

14. Вопрос о периодизации творчества Мийо в музыковедении разработан мало (21, 12). Среди немногих периодизация, анализ которой ограничивается 1940ми гг., намечена, как отмечалось, в небольшой работе Филенко, 1983. Завершенной является систематизация Кокоревой 1986. Эти периодизации в основном схожи. В них подчеркивается значение нескольких аспектов в жизни и творчестве Мийо: наличие определенной эволюции и, одновременно, цельность стиля композитора; влияние крупных событий общественной жизни, таких как ПМВ и ВМВ на направленность его творчества и выбор тематики, жанров и средств, поиск индивидуальных решений поставленных задач (Мийо много и охотно писал по заказу).

15. По заказу С. Кусевичкого по случаю смерти его жены возникла 2 симфония Мийо и подобный заказ выполнил Барток, создав одно из лучших своих сочинений, – Концерт для оркестра op. 116, 1942(?)–43.

16. “Симфонии духовых”, 1921, посвященные памяти Дебюсси, концертно для струнного квартета Стравинского в жанровом отношении припоминают symphonies concertantes. Уже упомянутые “Камерная музыка” (“Kammermusiken”) 1-7: № 1 для оркестра из 12 инструментов op. 24 № 1, 1921, № 2 для p-f и 12 инструментов op. 36 № 1, 1924, № 3 для v-c и 10 инструментов op. 36 № 2, 1925, № 4 для v-но и 24 инструментов op. 36 № 3, 1925, № 5 для v-la и 22 инструментов op. 36 №4, 1927, № 6 для viola d'amore и 13 инструментов op. 46 № 1, № 7 для organo и 11 инструментов op. 46 № 2, 1927 Хиндемита занимают промежуточное место между камерной, концертной и симфонической музыкой с использованием групп концертирующих солирующих инструментов в ансамбле (сам автор называл их концертами) (3, 228-229; 46, 353).

17. Важность детских звуковых впечатлений отмечена Мийо в автобиографии и исследователями творчества композитора: “патриот Прованса” (180, 115). Позже, шумная обстановка Парижа, проникающая в квартиру на бульваре Клиши композитора не стесняла. “Он умел создать тишину. Пустота и одиночество бы его беспокоили больше” (там же, 114). Подобные замечания отражают способность композитора слышать разносторонние музыкальные явления, также как воспитание отношения к работе в семье – необычайную работоспособность и плодовитость композитора (там же, 121)

18. “...в противовес мрачной патетике и отвлеченным идеям (музыки Вагнера – Т.С.) родилось сияющее, чистое искусство латинского сердца, напоенного ароматами Средиземного моря, напоминающее гибкие формы южных холмов, и все наши сердца обратились к нему – Жоржу Бизе” (о “Кармен” в 160, 12). Композитор всегда подчеркивал тесную связь с культурой родного края: “Я – провансальский француз. Прованс для меня не простые слова, и такие понятия, как латинский, средиземноморский, находят во мне глубокий отклик” (159, 17; см. также здесь сноски 20, 21).

19. Мистраль Фредерик (1830-1914) – провансальский поэт, глава движения фелибров – Фелибриж, стремившегося во второй половине XIX в. на почве романтизма возродить провансальскую литературу, язык и культуру. Автор поэмы “Мирейо” (“Mireille”), 1859, сборников “Золотые острова” (“Lis isclo d'or”), 1876, “Сбор оливо” (“Lis Oulivado”), 1912, созданных по мотивам фольклора и отмеченных поэтизацией патриархальной старины и католицизма, провансальско-французского словаря “Сокровище Фелибрижа” (“Lou Tresor dóu félibrige”), 1879-87. Носитель нобелевской премии (1904) (35, 500).
20. “Арлезианка” (“Arlésienne”) Бизе стала “отправной точкой” в сочинении многочисленных инструментальных сюит Мийо (21, 15). Как показывает анализ квартетов, влияние оркестрового произведения Бизе распространилось и на жанр квартета (подробнее об этом см. далее).
21. В этом исследователи сходятся. Народный элемент в музыке Мийо “самое счастлирое, наиболее глубокое и оригинальное в ней... ибо корнями уходит в народную почву” (Бекк, цитата по 21, 15). “Мийо – провансалец, и его искусство есть торжество общей средиземноморской культуры. Это ощущается во всем: и в выборе сюжетов, и в их трактовке, и в отражении ландшафта, южной природы южного характера, и в особенностях музыкального языка, опирающегося на интонации и ритмы средиземноморского, и прежде всего провансальского фольклора” (Кшенек, там же, 8; о высокой оценке глубоко национального характера творчества Мийо, плодотворном использовании фольклора национального и неевропейского см. также 198; 73; 16; 207; 52; 21; 194)
22. В общении с Клоделем проходят 9 лет поисков (1913-22) в работе над “Орестеей” (“Повесть об Оресте” Эсхила в переводе Клоделя) “Агамемнон”, 1913-14, “Хозфоры”, 1915, “Эвмениды”, 1917-22. Широко использован в тексте прием аллюзии с проекцией на современность в “Протее”, 1913-19 – гротескно-пародийной музыке к сатирической драме Клоделя в духе Аристофана – свободное обращение с античными образами. Среди опер с иными авторами либретто: “Страдания Орфея”, 1924-25, либретто Люнеля, три оперы-минутки: “Похищение Европы”, “Покинутая Ариадна”, “Избавление Тезея”, 1927, либретто Г. Оппено; одноактная опера “Медея” (“Médée”), 1938, либретто М. Мийо (52, 124, 125, 127, 128).
23. В Парижской консерватории помимо класса скрипки Мийо посещал класс оркестра у П. Дюка, последовательно обучался гармонии у К. Леру, композиции, контрапункту, инструментовке у А. Жедальжа, фуге у Ш.-М. Видора, дирижированию у д’Энди в Schola cantorum. В классе Жедальжа возникла его дружба с Онеггером, Ж. Ибером, А. Клике-Плейелем, Ж. Вьенером.
24. В период между мировыми войнами музыкальная жизнь во Франции насыщена разнообразными, стремительно сменяющимися событиями, существованием разноречивых тенденций, течений и направлений. Сосредоточением культуры и интернациональным центром музыкальной жизни остается Париж в силу давней централизации государства (от последней четверти XIX в. до 1914 г. во французской музыке развиваются также областнические тенденции в организации во многих крупных городах Франции филиалов Национального музыкального общества (La Société nationale de musique (SNM), основанного в 1871), Schola cantorum и концертных ассоциаций, открываются постоянные оперные театры в Лионе, Бордо, Тулузе, Руане, Нанси, Страсбурге, Марселе). Париж насыщен композиторами разных школ и направлений Европы и Америки, многие из которых, одновременно, выдающиеся исполнители, дирижеры, исследователи, публицисты (в начале века Парижская ассоциация авторов насчитывала 80 композиторов, обладающих известностью и творческим багажом; в 1920е гг. их число превысило 100). Среди них были Стравинский, Барток, Кодаи, Шимановский, Вила-Лобос, Энеску, Фалья, Мартину, Р. Воан-Вильямс, Малипьеро, Казелла, Рахманинов, Прокофьев. Формируются композиторские группировки. Развивают деятельность дягилевский Русский балет и Шведский балет. Не прекращает деятельность Национальное музыкальное общество. Возникают новые оркестры. Продолжают работу два авторитетных учебных заведения – Консерватория и Schola cantorum. Развивает деятельность секция Международного общества современной музыки (La Société internationale pour la musique contemporaine (ISCM)), основанного в 1922 г. и направленного на укрепление дружеских связей с музыкантами разных национальностей и общественных мероприятий (таких, как международные фестивали, обмен концертами, нотами, и т.д.). С этим обществом, в частности, связано венское “Universal Edition”, впервые

опубликовавшее несколько квартетов Мийо. В 1909 г. возникло Музыкальное независимое общество (La Société Musicale Independante (SMI)). После ПМВ популяризацию камерной музыки осуществляли в числе иных Филармоническое общество (La Société Philharmonique), Тритон (La Société Triton). В 1920 был организован журнал "Музыкальное обозрение", представляющий и современную музыку. Также содержание "Ménéstrel" тех лет показывает, с каким вниманием французы относятся к явлениям национальных школ. В 1920х гг. в Париже возобновляется деятельность крупных концертных организаций, известных еще в XIX в. (53, 5-6; 101; 92, 1, 2, 3, 4). О развитии художественной атмосферы первых десятилетий во Франции см. 92, 1-6; 53, 3-14.

25. Сведения о годах существования "Шестерки" расходятся: с 1917-22 гг. (53, 236); с 1918 (207, 400); с 1917 до середины 20х гг. (16, 111, 116), с конца 1910х до середины 30х гг. (72, 637) См. также 180 и др.

26. Участников Шестерки объединяла принадлежность к одному поколению, одной последебюссистской эпохи, общие художественные устремления: воскрешение национальных традиций, стремление к новым принципам композиции – упрощению и динамизации музыкального языка, но они не имели единой художественной программы. В своих высказываниях все члены Шестерки позднее отстаивали свою музыкальную и эстетическую самостоятельность (21, 36; 72, 637). Припомним их некоторые комментарии.

Кокто: "Петух" не является органом какой-либо школы. Это листок, в котором высказываются шесть музыкантов с различными вкусами, объединенных дружбой (73, 174).

Пуленк: "Эта группа, созданная во время войны, не преследовала при своем возникновении иной цели, кроме чисто дружеского объединения, вне каких-либо творческих тенденций... Мы были достаточно многочисленными, чтобы выступать с самостоятельными концертами в зале Юген. Нас было тогда шестеро, но не мы себя пересчитывали. Это Анри Колле впервые нас пересчитал и назвал "Шестеркой". Хорошей стороной нашего объединения было то, что связанные очень общими взглядами, мы тем не менее крайне отличались друг от друга в наших творческих устремлениях. Совершенно очевидно, что Орик не больше походит на Онеггера, чем я на Дюреля". (там же, 165).

Дюрель (о концертах в начале 1920х гг.): "...каждый из новичков проявлял себя в творчестве по-своему (их индивидуальности были очень несхожи), вместе с тем они сумели противостоять пессимистическим настроениям, порожденным войной" (там же, 175; см. также 93, 224, 225).

Мийо: "Орику и Пуленку были близки идеи Кокто, Онеггеру – германский романтизм, мне – средиземная лирика. Я решительно не одобрял эстетические теории общего характера, неразумно сдерживающие фантазию художника, которому надо находить для каждого нового произведения различные выразительные средства, нередко прямо противоположные. Но сопротивление было бесполезным! Статья Колле (16.1.1920 в еженедельнике "Comœdie" – Т. С.) имела столь широкий резонанс, что группа "Шести" была создана, и я, хотел я того или не хотел, – был ее участником" (161, 83).

27. Одним из первых толчков объединения молодых музыкантов вокруг Сати была премьера "Парада" (18.5.1917). В противовес Национальному музыкальному обществу и Независимому музыкальному обществу были организованы "Концерты новых молодых" ("Les concerts des Nouveaux Jeunes"), первый из которых состоялся 6.7.1917. В центре внимания был цирк, кафе-концерты, джаз, конструктивизм (звуки машин, города), проявившиеся в "Пасифик 231" ("Pacific 231"), "Регби" ("Rugby") Онеггера; сюите для голоса и 7 инструментов на текст каталога сельскохозяйственных машин Мийо; "Прощай, Нью-Йорк" ("Adieu New York!") Орика; музыке к балету-пантомиме ("кубистическому спектаклю" на либретто Кокто "Новобрачные на Эйфелевой башне" ("Les mariés de la tour Eiffel") и др., соответствовавшие духу времени – в живописи были кубисты, фовисты, в литературе – дадаисты, сюрреалисты, Сати придумал термин "меблировочная музыка" ("musique d'ameublement"), т.е. фон, непривлекающий к себе внимание (73, 168, 171, 173).

28. Выходец с Юга, Мийо был экстенсивной натурой, щедро расходующий свои душевные силы. Начиная с 1920х гг. регулярно выступал с концертами как дирижер, участвовал в работе Народной музыкальной федерации, занимался активно преподавательской деятельностью, которую окончил накануне 80ти летия (в период с 1945-62 преподавал одновременно во Франции в Парижской консерватории и в Калифорнии, США в Милском колледже), является

автором литературных работ. Ряд его произведений имеет гражданскую направленность (кроме упомянутой 4 симфонии, посвященной 100 летию Революции 1848, см. также кантату “Огненный замок” (“Le château de feu”) памяти жертв концлагерей, “Кантату о мире” (“Cantate de la paix”), 1937, “Оду погибшим на войне” (“Pacem in terris”), 1963 и др. В послевоенное время Мийо участвовал в процессе поддержки развития мирной жизни в Израели, создав оперу “Давид”, 1952-53. С 1965 обратился к новому жанру “musique pour” с переменным составом исполнителей, посвященному заказчику, описывающему город или интерпрета (177, 206, 207).

29. В толковании Кокто французский дух – это Петух, а противостоящий ему эклектизм – Арлекин. Отсюда: “Да здравствует Петух! Долой Арлекина”. Французские музыканты должны отказаться от всех ненужных сложностей, размышлений и сантиментов. Нужна чистая и простая мелодия, ясный рисунок. “В музыке линия – это мелодия. Возвращение к рисунку неизбежно влечет за собой возвращение к мелодии. Довольно гонятся за изысканными гармониями. Французская музыка – музыка мелодическая прежде всего... Мотивы, отличающие друг от друга, как отличаются вещи, следуют друг за другом не сплетаясь в путанные клубки...”. Новое искусство должно быть “земным, свободным от приятностей дебюссизма и всяких иллюзий”. Следует прислушаться к музыке кафе-концертов, музыке народов, ярмарки, переводить на язык искусства впечатления от жизни улицы, цирковой арены, балагана и других общественных мест. Ибо там еще живет дух экзотики и французский вкус, несмотря на англо-американское влияние; там “молодой музыкант может подхватить нить, утерянную в германо-славянском лабиринте” (73, 162; 22, 85). В подобном духе выдержана, в частности, статья Мийо “Французская музыка после Первой мировой войны”, Этюды, 1927. Вюйермо, оценивая деятельность Мийо в этот период, довольно критично замечает, что Мийо по темпераменту основательный, классический и даже академичный, должен был забыть это несвоевременное дарование в пользу связной, резкой, твердой записи политональных трений и оркестровки в произведениях, реагирующих против приятностей дебюссизма на линии Хиндемита и Стравинского и не способных составить прототипы нового французского стиля (206, 520).

30. Линеаризм (от лат. – линейный) – голосоведение, основанное на абсолютной линейности, т.е. приоритете мелодических (линейных) связей перед ладофункциональными связями гармонических созвучий. Предпосылки содержатся в старинной полифонии. В XX в. получил распространение в творчестве Мийо, Хиндемита, Шенберга, Стравинского. Предполагает совмещение голосов сравнительно малозависимых; в диссонансирующей среде при сложных ритмических взаимоотношениях их единство для слуха менее очевидно (28, 305).

31. Для развития музыкального дарования, проявившегося рано родители (отец – пианист-любитель, мать, обладавшая прекрасным голосом и до рождения сына учившаяся в Париже у выдающегося тенора Л. Дюпре) единственного ребенка, Дариуса, в 7 лет отдали заниматься на скрипке у Л. Брюгье, лауреата Парижской консерватории, организатора в Эксе камерных концертов и руководителя квартета, участником которого Дариус стал, благодаря успехам, в 12 лет. В квартете игрались классические и современные партитуры камерной музыки (разученный в 1905 квартет Дебюсси, положил начало увлечению Мийо музыкой этого композитора). Позже, в 1909, Мийо поступил в Парижскую консерваторию в класс скрипки А. Бертелье, в которой организовал собственный квартет со соучеником, виолончелистом Делгранджем, которому посвятил свой 4 квартет. Расшифровал существенную часть классического репертуара не через анализы, но качестве исполнителя, в 1915 Мийо прервал деятельность в качестве исполнителя в квартете, чтобы посвятить себя композиции (21, 15; 111, 1199).

32. Музыкальные пристрастия будущего композитора складывались быстро. “Хотя я был очень молод, но у меня уже были точные представления о музыке” (161, 20). Семья Мийо регулярно посещала концерты в Эксе и Марселе. К числу сильнейших впечатлений юного Мийо, по его словам, относились концерты, в том числе и камерные, знаменитых интерпретов игры на струнных инструментах в трио А. Корто, Ж. Тибо, П. Касальса; П. де Сарасате, Э. Изаи, Я. Кубелика и других. “Музыка все более становилась для меня самым главным” (там же, 19).

33. Хиндемит был скрипачом и альтистом, с 1915 г. участвовал в квартете А. Ребнера как второй скрипач, с 1922-29 – в квартете Л. Амара, Хиндемита как альтист, в составе которых гастролировал во многих странах. Это отразилось на специфике его музыкального мышления. Среди сочинений для смычковых инструментов: шесть квартетов (ор.

10, 1919, op. 16, 1921, op. 22, 1922, op. 32, 1923, 1943, 1945), сонаты без сопровождения для v-la (op. 11 № 4, 1919, op. 25 № 1, 1924), v-no (op. 31 № 1, 2, 1924), v-c op. 11 № 3, 1919, сонаты для этих же инструментов с сопровождением, возрождение жанра дуэта для v-la и v-c, 1934, соната для c-b и p-f, 1949, два струнных трио (op. 34, 1924, 1933) и др. (27. 600: 46, 369).

34. Активный интерес к фольклорной традиции в конце XIX – начале XX вв. композиторов сыграл обновляющую роль в развитии европейской музыки. В творчестве венгерских, чешских, польских, финских, словацких, хорватских, украинских, армянских, грузинских, азербайджанских и мн. др. композиторов возрождение фольклорной традиции связано с идеями национального самоутверждения. Однако повышенный интерес к отечественной и зарубежной народной музыке наблюдается и в странах с развитой традицией музыкальной художественной культуры, как, напр., отношение Мийо к провансальской народной песне. Его же активное обращение к народной музыке иных соседних и отдаленных народов продолжает традицию французской композиторской музыки обращения к неотечественному фольклору (38, 22; 83. 9. 46-47, 82-83; 16, 98-100, 101-102).

35. Припомним некоторые положения этого сравнения (21, 261-264).

Преобразования Стравинского радикальны: затрагивают все элементы музыкального языка (интонацию, метроритм, гармонию, фактуру), глубоко трансформируют его образно-выразительную и формально-структурную сторону. Его мелодия членится на отдельные элементы – ритмоинтонационные попевок-ячейки с малым диапазоном, вступающие в различные взаимоотношения, непрерывно варьируясь и образуя мозаичную ткань, опосредованно связанную с фольклором. Ритм сильно динамизирован с помощью острой акцентированности нерегулярной ритмики, богатства синкоп, обилия переменных размеров, господства неквадратных структур и длительной протяженности избранной мелодико-ритмической модели – специфического приема ритмического формообразования – выступающей главным конструктивным фактором в организации т.н. малых форм (см. также 6 главу).

В многогранном претворении Бартоком фольклорных элементов выделяются два характерных метода: 1. метод точного следования народно-песенной традиции, бережного сохранения всех деталей первоисточника; 2. смелое свободное оперирование фольклорными элементами для создания собственных ярко самобытных тем (18, 16). Для него, как и для Мийо, характерно обращение с народной мелодикой, как с целостной темой, в качестве одного из методов работы, и создание индивидуальных тем с использованием элементов фольклора, изменяя и обостряя их средствами своего ладогармонического языка, широкого применения полифонических приемов изложения и развития тематического материала (имитации, каноны, стретты, перестановки в двойном вертикально-подвижном контрапункте и т.п.) – метод, широко используемый композитором в квартетах (15, 211; 21, 262).

Индивидуальность каждого из названных трех композиторов и специфика использованного фольклора обуславливают различие в подходе к нему (21, 262). Напр., Барток интересовался древнейшими пластами крестьянской песенности народов Восточной Европы от архаичных попевок обрядовых песен и плясок до широко развитых мелодий балладно-импровизационного склада с неповторимой ладоинтонационной опорой, свободной неквадратной метроритмикой с острыми смещениями акцентов, специфическим инструментарием и приемами музицирования. Он изучал фольклор и как композитор, и как ученый, издав множество сборников народных песен и научных трудов, в которых обобщил свои наблюдения над особенностями фольклора. Архаические пласты народного творчества вдохновили композитора на создание стихийных образов, полных драматизма и мощи, что связывает его со Стравинским и Прокофьевым (там же, 262). Подход Бартока к музыке барокко, народной песне глубокий и аналитичный. Он из всего извлекает “топливо” для создания идей, планировки форм и применения изученного без подражания оригиналу. Так, в I части *Музыки для струнных, ударных и челесты* (Music for Strings, Percussion and Celesta), 1936 он использовал идею фуги со сложной, хроматической темой, нерегулярным метром, которые не могли быть изобретены в XVIII в., симметричной формой с центром абсолютно отличной от фуг того времени. Барток особенно любит формы, которые, как в этой части, в то же самое время палиндромны и содержат

прогрессии. Такие циклические построения появляются в большей части оркестровых произведений 1926-37 (114, 69).

Подход Мийо непосредствен, идет от впечатлений повседневной жизни или во время путешествий. Так, композитор пользуется знакомыми провансальскими фольклорными ритмоинтонационными формулами, элементами бразильской бытовой городской музыки и т.д. "Варварский" драматизм встречается в его операх и ораториях ("Хозфоры", "Смерть тирана", "Христофор Колумб"), но несвойствен т.н. "фольклорным" опусам (21, 263).

36. Свойственное неоклассицизму свободное использование старинных стилей и жанров стало одной из существенных черт музыки второй половины XX в. (7, 379).

37. Подобные приемы ритмической структуры свойственны произведениям с обращением к латиноамериканскому фольклору. В балете "Человек и его желания", 1916-19 дифференциация музыкальной ткани, основанная на полифонических приемах, политональности, полиритмии, подкреплена внешним приемом стереофонического звучания: размещением отдельных групп инструментов на разных площадках (Берлиоз в Реквиеме разместил группы медных инструментов в разных углах зала) (21, 33). В цикле "Воспоминания о Бразилии", 1920-21 нет цитат, но заимствуются отдельные элементы (ритмические структуры машиша, самбы и лунду (бразильских разновидностей танго и хабанеры). Особое значение имеет остиная пульсация аккомпанемента, пронизанная пунктирным и синкопированным ритмами, столь характерными и для 4 квартета (разбор цикла см. там же, 233-243). Часто цитированное высказывание Мийо, для которого Прованс "начинается в Константинополе, доходит до Рио-де-Жанейро, само собой разумеется со столицей в Эксе – это мой провансальский империализм" касается того, что фольклор Прованса связан с фольклором всех соседних Средиземноморских стран, в частности, в испанском и португальском, испытавшими влияние мавританской культуры. Эта культура, перенесенная в латинскую Америку, во взаимодействии с негритянским и индейским искусством стала частью латиноамериканской культуры как своеобразного сплава культур (подробнее об этом см. также там же, 147).

38. Квартетное творчество для Вилла-Лобоса представляет ось творчества, как для Бартока, также многочисленно (17, 1915-57, 6 из которых возникли до ВМВ – 1915, 1915, 1916, 1917, 1931, 1938), как и творчество Мийо (41). В квартетах Вилла-Лобоса наблюдается сочетание традиционного расположения частей и стремления к оригинальному решению их форм, подобно Мийо (см. 6 главу). Важнейшее значение в его квартетах играет фольклор на уровне ритмических и интонационных особенностей, особенностях инструментовки, порой наподобляющей характерную манеру исполнения. Композитор даже планировал наконец неосуществленный замысел написать серию "народных квартетов" (195, 74, 7, 68-70, 26, 38, см. там же 11, 30, 31, 37, 38, 40, 41, 52, 66 и др.)

39. Целый ряд краткометражных сочинений, возникший в 1920е гг. (симфонии-минутки (6 маленьких симфоний), балеты ("Бык на крыше", "Голубой экспресс", "Салат"), 3х актные оперы ("Несчастье Орфея", "Бедный матрос") и одноактные оперы-минутки (Мийо открыл новую форму короткой оперы (177, 218) – "Похищение Европы". "Покинутая Ариадна", "Избавление Тезея" – ор. 94, 98, 99, все 1927)), в соответствии с эстетикой Шестерки, имеет такие качества, как миниатюризмом форм, камерность состава исполнителей, в балетах преобладание современных сюжетов в комедийной, даже сатирической трактовке, включение в партитуры балетов реминисценций современных бытовых танцев, песен, вокальных партий, приводящее к смешению жанров, сжатость действия и упрощенность сюжетных линий в произведениях для театра и мн. др. (52, 126-127).

40. Впоследствии Мийо всегда с благодарностью вспоминал своего учителя за уверенное профессиональное мастерство, которое он приобрел в его классе, за то, что он привил ему вкус к мелодическому стилю, к полифонии, ставшими основой музыкального мышления композитора (52; 161; 131, 56).

41. Эта черта характерна прежде всего для монументального стиля композитора (21, 268), однако проникает и в его квартетное творчество (см. 4 главу).

42. Сравним индивидуальность подхода к полифонической технике Франка и Бизе.

Отмечены такие черты полифонической техники Франка, как плотность полифонической фактуры и обилие речитативных эпизодов, свобода высказывания и планомерность монотематизма, пафос, восторженность и строгость

выразительности – в таких антитезах складывается полифонический стиль Франка, не нарушающий, однако, ровности его образной системы, однородности стиля. Потребность показать тематизм в динамике рождает необходимость в имитационных формах, стремление к раскрытию сущности контрастно-тематических образований, выражению общего итога приводит к контрапунктическим синтезам. Для тематизма характерны: эволюция от преобладания диатоники в раннем периоде творчества до острой хроматики, обостряемой ладовыми тяготениями, необычными гармоническими последованиями аккордов, связанными полутоновыми ходами мелодии; относительная несамостоятельность тематизма, за немногими исключениями, малоиндивидуальность его интонационного склада, которая искупается в размахе образно-тематического развития и преобразованиях тематизма, достигая интересных художественных результатов в развитии, сплетении голосов (45, 289, 290-291). Примером формообразующей роли полифонической техники может послужить тема вступления *Poco lento* в квартете D-dur, проходящая как лейтмотив через разные части цикла и должна, соответственно своей роли, представлять собой концентрированный образ. Фугато I части служит той концентрированной формой, помогающей выявлению образа. Введение темы в скерцо и особенно переход ее в ГП финала с последующей разработкой становятся закономерным звеном монотематической системы квартета. Поэтому фугато получает новое освящение в связи с его функцией в форме целого (там же, 291). Примером свободы использования полифонических приемов и форм является трансформация канона (в ПП экспозиции и репризе I части квартета), имитационно изложенного у двух инструментов без точности имитирования в обоих случаях. Еще более свободно ведется изложение в кульминационной части ПП – респоста воспроизводит лишь ритм пропосты, а мелодическое направление в другом голосе изменчиво. При общей напряженности такая свобода имитации лишь усиливает выразительность тематизма и музыкального целого (там же, 292-293).

Высшим достижением полифонической техники Бизе считаются полифонические эпизоды, одной из вершин его творчества. “Арлезианки”. Яркость образно-тематического материала, мастерство его отделки привели к особой ясности полифонической композиции. Ее особенностью является полифоническое развитие подлинно народных мелодий в наиболее им близкой форме – куплетно-вариационной (эти композиционные методы сближают “Арлезианку”, напр., с творчеством Глинки и Римского-Корсакова). К выразительным примерам использования полифонических приемов относится контрапункт 2 тем в “Фарандоле”, бесконечный канон на тему марша, миниатюрный канон в одном из эпизодов “Пасторали”, 3х голосие в мажорной вариации “Прелюдии”. Особое качество полифонии Бизе состоит именно в народно-реалистической струе, позволяющая отличать стиль композитора от Франка, Сен-Санса и Форе: в подсудном воздействии народной музыки в “Кармен” и “Арлезианке”, подчинившей себе все остальное (там же, 316-317).

43. “Мийо – по природе своей мелодист, наделенный щедрым даром изобретения выразительных и абсолютно тональных тем. Даже при самом беглом взгляде на его политональные партитуры мы можем обнаружить чисто танцевальную природу его мелодий” (73, 249). “Это стиль певучей мелодизированной полифонии (о стиле квартетов Мийо – Т. С.). В лучших сочинениях полимелодизм накладываемых друг на друга голосов пленяет неожиданностью сопоставлений мелодий разного плана, красочностью тембров, эмоциональностью интонаций” (46, 355). “Музыка Мийо, поющая и даже освобожденная от гармонии, ограниченная до линейного рисунка темы, сохраняет свое собственное лицо, свою значимость” (Шлецер, цитата в 21, 266; см. также 180, 137).

44. Мелодия (греч. *μελῳδία*, от *μέλος* – напев, песня) - “одноголосно выраженная музыкальная мысль” (по И. Шишову, 1927) (62, 335); “музыкальное явление, созданное т.н. мелодическими..., т.е. горизонтальными связями” (154, 544). Многогранность ее сущности раскрывается в ряде значений, в т.ч., “смысловое, образное единство, собственно муз. мысль, развертывающееся (одноголосно) во времени содержательно неделимое целое” (там же). “Исторически данная предрасположенность мелодии к переменчивости создает именно из мелодических образований фактор, на основе которого можно определять творчество разных композиторов, школ, социальную и национальную среду (отсюда в период развития национальных композиторских школ стремление к созданию собственного национального мелодического типа), культурных сфер, жанров, видов и т.д. Отсюда в исторических и

жанровых изменениях мелодии в значительной мере открываем смысл истории музыки (Б. Сабольчи) и неповторимость музыкального проявления” (там же, 545).

45. У Мийо постоянство в обращении к полимелодике, как к особому средству выразительности, связанному с активной разработкой полифонических приемов и принципа поли-, делает ее одной из основных черт стиля композитора. С исторической точки зрения, обращение к полимелодике, конечно, не новое явление. Качество полифонии, как вида многоголосного склада, представляющего собой сочетание в одновременном звучании двух и более мелодий, позволило назвать период с VII-XVI в. “полимелодическим” (134, 14, 66-100). На этом виде многоголосия основана область музыкального искусства (56, 432) с присущими ей приемами, формами и жанрами. Контрапункт предполагает одновременное сочетание двух и более самостоятельных мелодических линий в разных голосах, соотнесение мелодий, в частности, по контрасту. Напр., И. С. Бах “Искусство фуги” (“Die Kunst der Fuge”), BWV 1080, Contrapunctus XV, 232-239 тт. – контрапунктическое соединение контрастных тем в завершающей части тройной фуги (55, 268). Пример особой полифонической полноты стретты в виде двойного канона – стретта в виде двойного канона на две темы в фуге e-moll op. 87, № 4 Шостаковича (57, 525). Яркий пример полимелодического наложения голосов – кводлибет, как самостоятельный жанр известный с XVI в., предшественником которого, в свою очередь, считается мотет XIII в., в котором одновременно пелись мелодии с разными текстами. Среди крупнейших авторов послеренессансного кводлибета упоминается Бах и его 30я вариация из “Гольдберговских вариаций” (“Goldberg-Variationen”), BWV 988 и др. (20, 244-245; 182, 69-70). Новый этап развития формы вариаций на basso ostinato в XX в. связан с интересом композиторов к полифонической технике и благодаря полимелодизму. Напр., 9 из 10 проведений 3 части Пассакалии I скрипичного концерта Шостаковича состоят из различных контрапунктических сочетаний тем (всего 5 ярких тем) (66, 129, 136-138). Одной из возможности развития материала в неоднотемных вариациях является контрапункт двух и более тем (там же, 154). В XIX в. (в 1852 г. в Риме с задействованием 430 участников) известен пример симультанного исполнения трех ораторий П. Раймонди, предвосхитивший алеаторические опыты Дж. Кейджа (182, 69-70). Ряд примеров можно продолжить. Важно, что, как справедливо отмечает Я. Рыхлик, использование приемов, имеющих старинное происхождение в новых условиях приобретают иной смысл (там же, 69), способно насытить большей полнотой содержание музыки.

46. На особенность ладотонального строения мелодики “Провансальской сюиты” большое влияние оказал фольклор, мелодии которой “строго диатоничны. Трудно переоценить значение этого явления. В век, когда предельная хроматизация привела к кризису ладово-функциональных закономерностей Мийо, вместе с другими французскими композиторами-единомышленниками возвращается к диатонике и создает на ее основе мелодии, прекрасные в своей лаконичности и простоте” (21, 221-222). Кокорева соглашается со Шлецером в том, что в музыке Мийо – богатой и широкой творческой натуры – есть и другие по типу мелодии (там же, 267).

47. Формы взаимодействия с народной музыкой у Мийо многообразны. Композитор использует народные напевы в свободной обработке (“Французская сюита”, “Кентуккиана”, “Бык на крыше”), народные напевы из сборников старинных композиторов в их обработке (“Провансальская сюита”, “Сюита по Коррету”) – здесь соприкасаются две тенденции: фольклорная и неоклассическая, такое соприкосновение свойственное неоклассицизму), отдельные элементы (ритм, тембр, см., напр., “Бразильские танцы”), непреднамеренно претворяет фольклорные элементы, но тематизм, ритмические структуры, формы указывают на тесную взаимосвязь с ними (21, 213).

48. В т.н. “объективной” мелодии Мийо “чувственная красота, эмоциональное богатство выражения уступают место внутренней энергии, динамике, эпической мощи, пластической выразительности, жанровой характерности”. Во вступительной инструментально-хоровой картине “Процессия” в “Христофор Колумб” используется прием переосмысления жанра – монументализация народного лирического жанра колыбельной (21, 267).

49. “Направление расширенной тональности и модальности стало одним из новых, внутренне богато разветвленных путей со значительными возможностями индивидуальной дифференциации композиционных методов..., как их также репрезентирует плотный ряд композиторских индивидуальностей...С точки зрения тональности направление расширенной тональности и модальности в противовес атонально-серийному и сериальному направлению менее

радикальный. более связан с традицией”, однако, “... в области ритма, мелодики, структуры является источником не менее смелых, новаторских возможностей” (135, 25).

50. Ритмическая и ладовогармоническая интонационность исторически стали основным средством, раскрывающим содержание мелодии, поэтому неправомерно рассматривать мелодический голос (даже главный) в отрыве от комплекса всех голосов многоголосной музыки (62, 336).

51. Возникновение актуальности проблемы ритма и формы по времени относится к моменту появления беспрограммных инструментальных жанров (сонаты и симфонии), в которых прочность формы в большой степени обуславливается логической связанностью всех компонентов, внутренней динамикой: “из всех явлений формы ритмические отношения теснее и очевиднее всего связаны с наименьшими частицами формы – мотивами, фразами, тематическими структурами” (63, 21).

52. Малая форма – это эпизод, раздел формы, из чередования которых строится большинство произведений Стравинского, образуя сюитную форму. Важнейшим конструктивным элементом становится ритм. Ритмические соотношения голосов ткани создают облик каждого раздела, его отличительный характер. Новое соотношение средств выразительности связано с уступающей ролью гармонии в музыке Стравинского (63, 98 и далее).

53. Ритмические достижения музыкальной практики XX в. сделали “теоретическую проблему ритма актуальной для современной творческой практики” и, одновременно, дали “принципиально новый материал, позволяющий современной теории... судить о ритме вообще” (63, 4, 5).

54. В узком значении Холопова использует уточненную ею формулировку А. Должанского, в широком значении – формулировку Л. Мазеля и В. Цуккермана (63, 12, 13). В подробном анализе понимания ритма и метра исследователь опирается также на толкования Римана, М. Люси, Х. Кушнарева, “The Oxford Companion of Music”, Грова, К. Р. Блома, совместных Ю. Тюлина и Н. Привано (там же, 9-15).

55. Маршевая поступь из “Хозфор”, “Процессии” из “Колумба”, ритмы карнавалных шествий из “Карнавала в Эксе”, “Провансальской сюиты”, “Карнавала в Лондоне” (21, 272).

56. Ротация (лат. *rotatio* – круговое, вращательное движение) – прием в серийной технике, означает изменение первоначальной группы, при котором первый тон предыдущей ротации становится последним (135, 118).

57. Варианты, как родственное запечатление одной художественной задачи, множественность ее взаимоближких решений, возникают по принципу равноправных видов темы – разветвленное воплощение образа. Не образуя значительного контраста, изменения имеют целью нюансировку образа. В некоторых случаях в современной музыке выдвигается на роль подвижного элемента временной фактор (69, 90, 91, 109).

58. Принцип симметрии в квартетах встречается на разных уровнях организации материала.

59. Таких, как 1. равномерный отсчет какой-либо единицей регулярно слышимой или воображаемой, 2. соотношение ударного и безударного, акцентного и безакцентного.

60. Используем широкое понятие метра (по Холоповой): система, включающая в себя неизменный такт с регулярной акцентуацией долей, такт высшего порядка (т.в.п.), квадратность (и ее нарушения) а также свободную переменность размеров, полиметрию, условное тактовое деление “нотацию в фальшивом метре” (Мессиян), отмену тактовых черт, отсутствие квадратности (63, 58).

61. Для наглядности в различии степени метрической строгости отдельных участков квартетов предлагаем иерархическую систему Холоповой, включающую следующие понятия:

малые единицы (МЕ) – единицы измерения равномерности не больше такта (метрические доли внутри такта);

крупные единицы (КЕ) - единицы измерения равномерности больше такта (метрические доли высшего порядка);

(Их отличие: МЕ стремятся к централизации вокруг сильной доли такта, КЕ не стремятся с такой силой к одному опорному пункту: чем продолжительнее по времени доли метрического отсчета, тем слабее различие между тяжелыми и легкими долями.) метрические планы (МП) – равномерный отсчет времени реально слышимый или воображаемый, который ведется только одной единицей измерения МЕ или КЕ;

концентрированный метр – синтез нескольких равномерностей разных МП от внутридолевого до обычного тактового метра (МЕ);

многоплановый метр - синтез нескольких равномерностей, включающий МП концентрированного метра (тактового и внутридолевого метра – МЕ) а также МП метра высшего порядка (создаваемого периодичными группировками тактов, тактов высшего порядка) одного или нескольких (КЕ).

Степень метрической строгости связана с увеличением числа МП. Для неизменного простого такта минимально характерна двуплановость единиц; для сложного такта – трехплановость. Количество МП увеличивается с дроблением долей такта (внутридолевого метра). Равномерность 3-4х МП показывает значительную строгость метрической организации. Количество 8и МП является предельным: особенности музыкального восприятия таковы, что за пределами этой степени метрической строгости ритм может превратиться в механическую моторику (подробнее об этом см. 63, 58-65).

62. В партитуре Universal Edition, Paris, 1935 отсутствует означение С.

63. Примеры использования синкоп составлены от более простых случаев (вуалирование слабых и относительно слабых долей такта) к более сложным (вуалирование сильных долей порой в сочетании с усложненными, нетипичными для данного размера ритмическими группировками). В цифровых обозначениях число перед скобкой означает долю такта, число под скобкой – порядковую восьмую длительность доли такта.

64. Такое оформление важно, по мнению исследователя, с точки зрения исторической перспективы: в эпохе, в которой композитор стал писателем, а не певцом, музыкальные произведения существуют помимо исполнений и в записи нотного текста решающее значение приобретает авторское указание. Примеры подобных нарушений довольно часты в литературе (подробнее об этом см. 59, 79-84).

65. В эпоху классицизма, аккумулировавшей нормы абсолютной музыки, эталоном стала зеркально симметричная форма из трех частей. Ее исключительное положение закладывалось на исторически сложившихся семантических источниках, наиболее полно выраженных во французском и немецком Просвещении. “От французской эстетики идет архитектурная идея – симметричной стройности и завершенности, подобно зданию с двумя крылами, туловищу с двумя руками (сравнения Монтескье). От немецких установок на мысль, идею (“Гамбургская драматургия” Лессинга) идет риторическая трактовка трехчастной формы: А – изложение мысли, В – анализ, обсуждение мысли, А (репризное) – возвращение и утверждение мысли” (66, 69).

66. Припомним выразительность параллелей этой формы и идеалов французского и немецкого Просвещения, подчеркнутых Холоповой, в которой отразилась “и философия остановленного мгновения (по Гете), и эстетика европейского “просвещенного вкуса”: “мы предпочитаем видеть хорошо разбитый сад, а не беспорядочно растущие деревья” (Монтескье), “только вещи известные и постоянно ожидаемые волнуют и возбуждают” (Дидро)” (цитаты в 66, 81).

67. Квартеты создавали (в порядке появления первого квартета в данный период), напр., Й. Б. Ферстер (2 из 5 квартетов), Й. Сук (1-2), В. Новак (1-3), Й. Кршичка (2 из 3 квартетов), Л. Выцпалек, М. Крейчи (3 из 7 квартетов), Й. Квапил (4 из 6 квартетов), В. Петржелка (2 из 5 квартетов), К. Б. Йирак (2 из 6 квартетов), Мартину (5 из 7 квартетов), Хаба (5 из 16 квартетов), Хаас (3 квартета), Яначек (2 квартета), Л. Ф. Пиха (1 из 2 квартетов), Шульгоф (2 квартета), Э. Аксман (3 из 6 квартетов), К. Янечек (3 квартета), Боржковец (2 из 5 квартетов), О. Хлубна (3 из 4 квартетов), В. Капрал (2 квартета), Я. Ржидки (5 квартетов), Э. Ф. Буриан (2 из 8 квартетов), Крейчи (1 из 5 квартетов), Бартош (2 квартета), Т. Шефер (1 из 3 квартетов), Э. Хлобил (2 из 3 квартетов), Ежек, З. Фолпрехт (1 из 3 квартетов), В. Неядли, В. Щедронь (1 из 2 квартетов), Д. ~~У~~Вачкарж (см., напр., 186, 21-104; 97). Многочисленность созданных произведений в данном жанре чешскими композиторами показывает, что развитие жанра в Чехии происходило в русле его развития в европейской музыкальной культуре данного периода. Отмечается вклад ряда композиторов в развитие чешской традиции квартета. Припомним их имена и направления развития квартета.

Дворжак, для квартетного творчества в целом которого характерно доведение классических и романтических образцов до качественно иного уровня (189, 850), создал последние квартеты (3 из 14 квартетов,

1862-95 – 12 квартет “Американский” (“Americký”) F-dur, op. 96, 1893, 13 квартет G-dur, op. 105, 1895, 14 квартет A-dur, op. 106, 1895), принадлежащие к лучшим сочинениям автора в этом жанре. Принципы квартетов Дворжака развиваются, естественно модифицируясь в новых исторических условиях, в творчестве обоих его учеников. Новак обогащает жанр моравско-словенскими фольклорными идиомами в 1 квартете G-dur, op. 22, 1899 и мастерской контрапунктической работой в фуге 2 квартета D-dur, op. 35, 1905 (принципы фольклоризма и контрапунктической ориентации продолжают ученики Новака Выщпалек, Петржелка (там же. 850)), Сук развивает лирическую линию (квартеты op. 11, 31).

Традицию программного квартетного типа Б. Сметаны продолжает произведение Сука (“Медитация на старо-чешский хорал Святой Вацлав” (“Meditace na staročeský chorál Svatý Václave”), op. 35 a, 1914) и оба квартета Яначка. Квартеты последнего, отличаются многоплановостью образного мира, контрастными переходами из одной образной сферы в другую, сочетанием и трансформацией драматических, лирико-психологических образов, с жанровыми мотивами, напоминающими мимолетно проходящие народные сценки. Эти настоящие “скрытые оперы” сравнимы с квартетами композиторов венской школы и Бартока (111, 656, 653). Линия смешанных составов и жанров продолжена в квартете с включением голоса, 1927 Капрала.

К квартетам с использованием новых видов техники принадлежат произведения Хабы.

Новое продолжение национальной традиции получено в 7 квартетах Мартину, исключительных по творческой спонтанности и серьезности содержательности (напр., 5 квартет – камерный “пандан” (189, 850), противоположность, двойного концерта), использовании концертантности (7 квартет “Concerto da camera”, 1947) а также, в обращаясь к принципам неоклассицизма, квартетном творчестве Боржовца, Крейчи и др., в послевоенный период, в квартетах В. Соммера, В. Калабиса, Й. Фельда, Л. Железного и др. (там же, 850).

68. Шультгоф сделал следующую дарственную надпись своему первому циклу произведений вдохновленных джазом, “Пять зарисовок” (“Fünf Pittoresken”) op. 31, 1919 для p-f: “Великому художнику и дадаисту Жоржу Гросу посвящаю!”, а последнюю пьесу цикла, “In futurum”, построил из пауз и агогических ремарок, предвосхитив опыты Кейджа. Подобный далистический налет исчез в последующих джазовых опытах композитора (49, 13).

69. В статье “Бела Барток и графическое течение в музыке” (1924) объединены Барток, Прокофьев, Мийо и Казелла как представители антиимпрессионистического течения, в статье о Прокофьеве в сборнике “Musique russe” (1954) объединены Барток, Прокофьев, Онеггер, Мийо, как неподчинившиеся додекафонии Шенберга и неоклассицизму Стравинского (по 40, 56).

70. “Микрокосмос”, 1926-37 Бартока, серия “Музыка в семье и школе” Мийо: 3 произведения в виде детских игр на текст Люнеля: “Немного музыки” (“Un petit peu de musique”), 1932, “Немного упражнений” (“Un petit peu d'exercice”), 1933, “По поводу сапог” (“A propos de bottes”), 1933. Музыкальные игры-пьесы Мийо были вдохновлены оперой-игрой Хиндемита “Мы строим город” (“Wir bauen eine Stadt”), 1930. В XX в. музыка для слушания и исполнения детьми в различных жанрах (в т.ч., опера, концерт, хор, кантата, инструментальная пьеса, музыка к детским драматическим пьесам и кинофильмам) стала особой областью композиторского творчества. Среди авторов Б. Бриттен, Дебюсси (p-f цикл “Детский уголок” (“Children's Corner”), 1906-08, балет “Ящик с игрушками” (“L'isle joyeuse”), 1913, Равель, Стравинский, Прокофьев (симфоническая сказка “Петя и волк”), Д. Кабалевский (2й p-f, v-по и v-с концерты), Шостакович (2й p-f концерт), К. Орф (курс в пяти томах “Orff – Schulwerk. Musik für Kinder”) (48, 169).

71. Анализ структуры 4 квартета сделал сам автор для Universal Edition. “Ядро произведения – медленная часть, прочие части наслаиваются вокруг него. К тому же: четвертая часть – свободная вариация второй, тематический материал первой и пятой части опять тождественен, т.е. первая и пятая части являются внешними, а вторая и четвертая – внутренними слоями ядра (третьей части)” (51, 26-27).

72. Другой путь – установка на инновацию. В условиях отказа от канонической системы мышления целой культуры художники-экспериментаторы ориентировались на изобретение в культуре. Поиск новых форм в искусстве стал типичным свойством XX в. В “экспериментальном” искусстве особенно остро стала проблема творческой свободы,

которая важна не сама по себе, но как возможность ею распорядиться – “выбирать новый материал и находить адекватные ему композиционные структуры” (29, 25).

ИЗБРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА И НОТНЫЕ ИСТОЧНИКИ

Сокращения некоторых изданий

ВБЭС	– Всемирный биографический энциклопедический словарь
ČSHSOI	– Československý hudební slovník osob a institucí
DMCEU	– Dictionnaire de la musique, Le compositeurs, Encyclopædia universalis
GLM	– Das Große Lexikon der Musik
HMT	– Handwörterbuch der Musikalischen terminologie
МЭ	– Музыкальная энциклопедия
МЭС	– Музыкальный энциклопедический словарь
MGG	– Die Musik in Geschichte und Gegenwart
NGDMM	– The New Grove Dictionary of Music and Musicians
ОСМ	– The Oxford Companion to Music
ОДМ	– The Oxford Dictionary of Music
SČHK	– Slovník české hudební kultury

а) литература на русском языке

1. Арановский М. Симфонические искания – Ленинград: 1979.
2. Барсова И. Буррe // МЭ, том 1 – Москва: 1973, 612-613.
3. Барсова И. Камерный оркестр Пауля Хиндемита (Kammermusiken № 1-7) // Музыка и современность. Вып. 9 – Москва: 1972, 226-261.
4. Бек Й. Триумф и трагедия Эрвина Шульгофа // Новости музыкальной жизни Праги – Прага: 1990, № 2-3, 1-3.

5. Булычева А. Метрическая регулярность и функциональность музыкальной формы в операх Ж.-Б. Люлли // Ритм и форма – С.-Петербург: 2002, 97-109.
6. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм. Исторические очерки – Москва: 1988.
7. Варунц В. Неоклассицизм // МЭС – Москва: 1990, 379.
8. Виппер Б. Статьи об искусстве – Москва: 1970.
9. Й. Вислоужил. Слово о Мартину // Богуслав Мартину. К 100-летию со дня рождения. Материалы научной конференции – Москва: 1992, 9-18.
10. Гаврилова Н. Богуслав Мартину – Москва: 1974.
11. Гаврилова Н. Богуслав Мартину. Художник и традиция XX века // Богуслав Мартину. К 100-летию со дня рождения. Материалы научной конференции – Москва: 1992, 3-9.
12. Гаврилова Н., Полякова Л. Мартину // Музыка XX века. Очерки. Ч. 2, кн. 5 А – Москва: 1987, 77-110.
13. Головинский Г. Композитор и фольклор – Москва: 1981.
14. Говорит Дариус Мийо // Советская музыка – Москва: 1962, № 9, 128-130.
15. Денисов Э. Струнные квартеты Белы Бартока // Музыка и современность. Вып. 3 – Москва: 1965, 186-214.
16. Друскин М. Из истории французской музыки // О западно-европейской музыке XX века – Москва: 1973, 92-127.
17. Друскин М. Неоклассицизм // Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды – Ленинград: 1982, 86-95.
18. Журдан-Моранж Э. Мои друзья – музыканты – Москва: 1966.
19. Камерная симфония // МЭС – Москва: 1990, 230.
20. Кводлибет // МЭС – Москва: 1990, 244-245.
21. Кокорева Л. Дариус Мийо: Жизнь и творчество – Москва: 1986.

22. Кокто Ж. Петух и Арлекин. (отрывки) // Друскин М. О западно-европейской музыке XX века – Москва: 1973, 84-85.
23. Конен В. Путь от Люлли к классической симфонии // От Люлли до наших дней – Москва: 1967, 11-32.
24. Конен В. Рождение джаза. 2-е изд. – Москва: 1990.
25. Конен В. Театр и симфония – Москва: 1963.
26. Левандо М. Об остинатности в музыке XX века // Анализ, концепции, критика – Ленинград: 1977, 66-78.
27. Леонтьева О. Хиндемит // МЭС – Москва: 1990, 600-601.
28. Линеарность // МЭС – Москва: 1990, 305.
29. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность – Москва: 1990.
30. Мазель Л. О мелодии – Москва: 1952.
31. Маца И. Буржуазные эстетические теории начала XX века во Франции // О современной буржуазной эстетике – Москва: 1965, 3-97.
32. Медведева Ч. Дариус Мийо // МЭС – Москва: 1990, 343.
33. Мелик-Пашаева К. Пространство и время в музыке и их преломление во французской традиции // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3 – Москва: 1975, 467-479.
34. Мелик-Пашаева К. Творчество О. Мессиаана. Исследования – Москва: 1987.
35. Мистраль Ф. // ВБЭС – Москва: 1998, 500.
36. Мийо Д. Критические статьи // Кокорева Л. Дариус Мийо: Жизнь и творчество – Москва: 1986, 280-323.
37. Неклюдов Ю. Сюита // МЭС – Москва: 1990, 529-530.
38. Нестьев И. Музыкальная культура на рубеже веков // Музыка XX века. Очерки. Ч. 1, кн. 1 – Москва: 1976, 11-95.

39. Нестьев И. Музыкальная культура 1917-1945 годов // Музыка XX века. Очерки. Ч. 2, кн. 3 – Москва: 1980, 5-87.
40. Нестьев И. Три этюда о Прокофьеве. 1. Барток и Прокофьев (несколько параллелей) // Нестьев И. Век нынешний и век минувший. Статьи о музыке – Москва: 1986, 54-72.
41. Нестьев И., Христиансен Л. Барток // Музыка XX века. Очерки. Ч. 2, кн. 5А – Москва: 1987, 5-58.
42. Ольгина О. Франции музыка // МЭС – Москва: 1990, 585-586.
43. Орлов Г. Время и пространство музыки // Проблемы музыкальной науки. Вып. 1 – Москва: 1972, 358-394.
44. Полякова Л. Богуслав Мартину и Сергей Прокофьев (Контрасты и параллели) // Богуслав Мартину. К 100-летию со дня рождения. Материалы научной конференции – Москва: 1992, 31-39.
45. Протопопов В. Полифония французских композиторов // История полифонии. Вып. 3. – Западно-европейская музыка XIX – нач. XX веков – Москва: 1986, 289-318.
46. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка // Музыка XX века. Очерки. Ч. 2, кн. 3 – Москва: 1980, 346-406.
47. Раабен Л. Камерная музыка // МЭС – Москва: 1990, 229-230.
48. Семенов Ю. Детская музыка // МЭС – Москва: 1990, 169.
49. Солодовникова Т. О фортепианных циклах Эрвина Шюльгофа в аспекте джазовых влияний. Д.р. – Петрозаводск: 1997.
50. Старикова Н. Наблюдения над ритмикой Богуслава Мартину (на примере скрипичного концерта). Д.р. – Петрозаводск: 1995.
51. Уйфалуши И. Бела Барток. Квартеты № 1-6 // Б. Барток. Квартеты № 1-6. Альбом гр.пл. – Будапешт: 1967, 23-28.
52. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века: Очерки – Ленинград: 1983.

53. Филенко Г. Композиторы Франции // Музыка XX века. Очерки. Ч. 2, кн. 4 – Москва: 1984, 230-241, 276-288.
54. Фрадкин В. Особенности содержания, формы и драматургии русского эпического симфонизма (некоторые вопросы теории) // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4 – Москва: 1979, 187-200.
55. Фраенов В. Контрапункт // МЭС – Москва: 1990, 268-269.
56. Фраенов В. Полифония // МЭС – Москва: 1990, 432-433.
57. Фраенов В. Стретта // МЭС – Москва: 1990, 525.
58. Харлап М. Ритм и метр в музыке усной традиции – Москва: 1986.
59. Харлап М. Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма – Москва: 1978, 48-104.
60. Холопов Ю. Гармония – Москва: 1988.
61. Холопов Ю. Задания по гармонии – Москва: 1983.
62. Холопов Ю. Мелодия // МЭС – Москва: 1990, 335-336.
63. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века – Москва: 1971.
64. Холопова В. Мелодика – Москва: 1984.
65. Холопова В. О природе неквадратности // О музыке. Проблемы анализа – Москва: 1974, 73-106.
66. Холопова В. Форма музыкальных произведений. Учебное пособие. 2-е изд., испр. – Санкт-Петербург: 2001.
67. Хохлов Ю. Программная музыка // МЭС – Москва: 1990, 441.
68. Царева Е. Жанр музыкальный // МЭ В 6-и т., т. 2 – Москва: 1974, 383-388.
69. Цуккерман В. Вариантное развитие и вариантная форма // Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма – Москва: 1974, 90-113.

70. Цытович В. Специфика тембрового мышления Б. Бартока в квартетах и оркестральных сочинениях // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 11 – Ленинград: 1972, 147-166.
71. Чередниченко Т. Жанр Музыкальный // МЭС – Москва: 1990, 192.
72. Шестерка // МЭС – Москва: 1990, 637.
73. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века – Москва: 1970.
74. Элиот Т. С. Назначение критики. Социальное назначение поэзии // Писатели США о литературе. Сб. ст. – Москва: 1974, 149-171.
75. Ямпольский И. Квартет // МЭ В 6-и т., т. 2 – Москва: 1974, 759-763.
76. Ямпольский И. Квартет // МЭС – Москва: 1990, 243-244.

б) литература на других языках

77. Adorno T. W. Philosophie der neuen Musik – Tübingen: 1949.
78. Adorno T. W. Hudba na provázku // Hudební věda – Praha: 1969, 92-101.
79. Ansermet E. Les compositeurs et leurs oeuvres – Neuchâtel: 1989.
80. Bek J. Česká hudba ve slovanské spolupráci // Hudební věda – Praha: 1973, 291-303; 1974, 3-20.
81. Bek J. Erwin Schulhoff. Leben und Werk – Hamburg: 1994.
82. Bek J. Ervín Schulhoff a avantgarda // Česká hudba světu, svět české hudbě – Praha: 1974, 247-268.
83. Bek J. Hudební neoklasicismus – Praha: 1982.
84. Bek J. Světová hudba dvacátého století – Praha: 1968.
85. Březina A. Rané kvartety B. Martinů. D.p., ÚHV FFUK – Praha: 1989.
86. Burešová A. Pavel Bořkovec – Olomouc: 1994.

87. Burian E. F. Jazz – Praha: 1928.
88. Chaker M. A. Neofolklorismus v moderní české hudbě. D.p., ÚHV FF UK – Praha: 1981.
89. Cholopov J. Ruský neoklasicismus. Neoklasické tendence u Prokofieva a Šostakoviče // Hudební věda – Praha: 1980, 291-304.
90. Chamber Music // OCM. 10th ed. – Oxford: 1975, 169-170.
91. Chamber Music // ODM – Oxford: 1997, 163.
92. Cherry P. W. The string quartets of Darius Milhaud. Diss. University of Colorado: 1980.
93. Collaer P. A history of modern music – New York: 1961, 225-391.
94. Collaer P. Darius Milhaud, 2. erw. Auflage – Genf, Paris: 1982.
95. Černý M. K. K vymezení pojmu “neoklasicismus” // Hudební věda – Praha: 1980, 305-312.
96. Černý M. Českost a světovost – nejen v případě Bohuslava Martinů // Bohuslav Martinů český a světový – Ostrava: 2000, 6-12.
97. ČSHSOI, sv. I., II. – Praha: 1965.
98. Dahlhaus C. Brahms und die Tradition der Kammermusik // Dahlhaus C. Die Musik des 19. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. B. 6 – Laaber: 1989, 210-216.
99. Dahlhaus C. Zur Problematik der Musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert // Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen – Bern: 1973, 840-895.
100. Danuser H. Anfänge des Neoklassizismus // Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Herausgegeben von C. Dahlhaus. B. 7 – Laaber: 1984, 146-159.
101. Dostrašilová J. Čechy-Francie – hudební vztahy 1918-39. D.p., ÚHV FFUK – Praha: 2005.
102. Doubravová J. Proměny neoklasicismu v české hudbě 20. století // Hudební věda – Praha: 1980, 313-316.

103. Drake J. Milhaud, Darius // NGDMM, 2nd ed., V. 16 – London: 2001, 674-683.
104. Dumesnil R. La musique en France entre les deux guerres 1919-1939 – Geneve, Paris, Montréal: 1946.
105. Eisen C., Baldassarre A., Griffiths P. String quartet // NGDMM, 2nd ed., V. 24 – London: 2001, 585-595.
106. Engel H. Musikfeste // Zeitschrift für Musik, XCIX-C, Heft 9 (Sept.) – Leipzig: 1932, 826.
107. Favre G. Musiciens français contemporains – Paris: 1962, v. 1-2.
108. Fauguet J.-M. Le quatuor à cordes en France avant 1870 de la partition à la pratique // Le quatuor à cordes en France de 1750 à nos jours – Paris: 1995, 97-117.
109. Finscher L. Streichquartett // MGG, Sachteil 8 - Bärenreiter, Kassel, Basel, London, New York, Prag, Metzler, Stuttgart, Weimar: 1998, 1924-1977.
110. Fleury M. Koechlin, Schmitt, Honegger: musique pour les generations futures // Le quatuor à cordes en France de 1750 à nos jours – Paris: 1995, 135-158.
111. Fournier B. L'histoire du quatuor à cordes. 1870-1945 – Paris: 2004.
112. Fukač J. Nad komorním dílem // P. Bořkovec. Osobnost a dílo – Praha: 1964, 100-111.
113. Gallois J. Les quatuors à cordes de l'école de Franck // Le quatuor à cordes en France de 1750 à nos jours – Paris: 1995, 119-128.
114. Griffiths P. Brève histoire de la musique moderne de Debussy à Boulez – Paris: 1992.
115. Goléa A. Vingt ans de musique contemporaine de Boulez à l'inconnu – Paris: 1962.
116. Hejzlar T. Bohuslav Martinů – Praha: 1982.

117. Helm E. Milhaud D.: XIV – XV = Oktett // Melos, XXII (März) – Berlin: 1955, 71-75.
118. Herzfeld F. Musica nova – Praha: 1966.
119. Hoérée A. Septième Quatuor, par Darius Milhaud (Concert de la Revue Musicale) // La Revue Musicale, VIII, № 4 (fév.) – Paris: 1926, 153.
120. Holzkněcht V. Cesta Bohuslava Martinů – Praha: 1984.
121. Holzkněcht V. Hudební skupina Mánesa – Praha: 1961.
122. Holzkněcht V. Iša Krejčí – Praha: 1976.
123. Holzkněcht V. Mladá Francie a česká hudba – Praha: 1938.
124. Holzkněcht V. Předmluva // I. Krejčí. Smyčcový kvartet č. 4. Partitura – Praha: 1970, 3.
125. Janeček K. Tvorba a tvůrci – Praha: 1968.
126. Jankélévitch V. La musique et les heures – Paris: 1988.
127. Jiránek J., Karásek B. Tradice a současnost v české hudbě – Praha: 1964.
128. Kammermusik // GLM, V. 4 – Freiburg im Breisgau: 1981, 285.
129. Kasan J. Novoklasicismus v díle Iši Krejčího. D.p., ÚHV FFUK – Praha: 1956.
130. Kasan J. a kol. Pavel Bořkovec. Osobnost a dílo. – Praha, Bratislava: 1964.
131. Kelly B. L. Milhaud and the French musical tradition with reference to his works 1912-1931 – Liverpool: 1994.
132. Kelly B. L. Tradition and the style in the works of Darius Milhaud 1912-1939 – Aldershot, Ashgate: 2003.
133. Kemp I. Hindemith, Paul // NGDMM, V. 8 – London, Washington, DC, Hong-Kong: 1980, 573-587.
134. Kohoutek C. Hudební styly z hlediska skladatele – Praha: 1976.
135. Kohoutek C. Novodobé skadební směry v hudbě – Praha: 1965.

136. Kokoreva L. Sur l'esthétique de Darius Milhaud, manuscrit.
137. Komorní hudba // SČHK – Praha: 1997, 453-454.
138. Kopecká V. Václav Kaprál. Smyčcové kvartety. D.p., ÚHV FFUK – Praha: 2003.
139. Kotek J. K historii stavovských organizací českých hudebníků 20. století // Hudební věda – Praha: 1966, 133-150.
140. Kuna M., Bláha M. Čas a hudba. K dramaturgii časových prostředků v hudebně interpretačním výkonu – Praha: 1982.
141. Kvasnička L. Smyčcové kvartety Iši Krejčího. D.p., ÚHV FFUK – Praha: 2006.
142. Kypta F. A. Igor Stravinskij, J. Paclt Stravinskij u nás – Praha: 1957, 71-100.
143. Lacas P.-P. Six, groupe de // DMCEU – Paris: 1998, 740-743.
144. Landormy P. La musique française après Debussy – Paris: 1943.
145. Ladmanová M. František Bartoš. Svědek čtvrtstoletí – Praha: 1980.
146. Langlois F. Le quatuors de D. Milhaud // Le quatuor à cordes en France de 1750 à nos jours – Paris: 1995, 171-187.
147. Leopold S. Darius Milhauds Streichquartette oder: Von der Ernsthaftigkeit des Spielerischen // Studien zur Musikgeschichte – Kassel, Basel, London, New York, Prag: 1995, 727-736.
148. Martelli H. Huitième Quatuor à cordes (Concert de Triton) // La Revue Musicale, XVI, № 153 (fév.) – Paris: 1935, 130.
149. Martelli H. Neuvième Quatuor à cordes, de Darius Milhaud (3^e Concert de Triton) // La Revue Musicale, XVIII, № 173 (avril) – Paris: 1937, 201-202.
150. Martinů B. Bibliografický katalog – Praha: 1990.
151. Martinů B. Domov, hudba a svět – Praha: 1966.
152. Martinů B. Anno 1981. Vol. 1 – Praha: 1990.

153. Mason C. The Chamber Music of Darius Milhaud // The Musical Quarterly – Oxford: 1957, 43, 326-341.
154. Melodie // SČHK – Praha: 1997, 544-545.
155. Migot G. 4^e Quatuor à cordes, de Darius Milhaud (SMI, 6 janvier) // La Revue Musicale, II, № 4 (fév.) – Paris: 1921, 167.
156. Mihule J. B. Martinů. IV smyčcový kvartet. Partitura – Praha: 1963.
157. Mihule J. Martinů. Osud skladatele – Praha: 2002.
158. Milhaud M. Catalogue des œuvres de Darius Milhaud – Genève, Paris: 1982.
159. Milhaud D. Entretiens avec Claude Rostand – Paris: 1952.
160. Milhaud D. Études – Paris: 1927.
161. Milhaud D. Ma vie heureuse – Paris: 1973.
162. Milhaud D. Notes sur la musique – Paris: 1982.
163. Navrátil M. Nástin vývoje evropské hudby 20. století – Praha: 1993, 22-57.
164. Neofolklorismus // SČHK – Praha: 1997, 616.
165. Neveu B. Catalogue des quatuors à cordes de musiciens français de 1750 à 1993, suivis de notes biographiques // Le quatuor à cordes en France de 1750 à nos jours – Paris: 1995, 215-310.
166. Neo-Classicism // ODM – New York: 1997, 614.
167. Novoklasicismus // SČHK – Praha: 1997, 632-633.
168. Palmer Ch. Milhaud, Darius // NGDMM, V. 12 – London, Washington, DC, Hong-Kong: 1980, 305-310.
169. Pečman R. Eseje o Martinů – Brno: 1989.
170. Peduzzi L. Pavel Haas – Brno: 1993.
171. Portrait(s) de Darius Milhaud – Paris: 1998.
172. Prunières H. Le Cinquième Quatuor à cordes de Darius Milhaud // La Revue Musicale, III, № 5 (avril) – Paris: 1922, 160.
173. Reimer E. Kammermusik // HMT – Stuttgart: 1972, 1-13.

174. Reimer E. *Virtuose // HMT – Stuttgart: 1973, 1-8.*
175. Robert F. *Sur le quatuor en France entre les deux guerres // Le quatuor à cordes en France de 1750 à nos jours – Paris: 1995, 159-169.*
176. Roberts D. H. *The early chamber music of Darius Milhaud: style and structure – London: 1991.*
177. Rosteck J. *Milhaud, Darius // MGG – Bärenreiter, Kassel-Basel, London, New York, Prag, Metzler, Stuttgart, Weimar: 2004, 202-221.*
178. Roy J. *Darius Milhaud – Paris: 1968.*
179. Roy J. *Le Deuxième Quatuor, Le Dix-Huitième Quatuor // Milhaud D. Intégrale des quatuors à cordes. V. 5 DC – Paris: 1986, 6-7.*
180. Roy J. *Le groupe des six – Paris: 1994.*
181. Roy J. *Quatuors de Fauré, Debussy, Ravel et Roussel // Le quatuor à cordes en France de 1750 à nos jours – Paris: 1995, 129-133.*
182. Rychlík J. *Prvky nových skladebních technik v hudbě minulosti, v hudbě exotické a lidové // Nové cesty hudby (sb. studií) – Praha: 1964, 53-73.*
183. Schnierer M. *Proměny hudebního neoklasicismu – Praha: 2005.*
184. Schulhoff Ervín. *Vzpomínky, studie a dokumenty – Praha: 1958.*
185. Simaková N. *Ervín Schulhoff a jeho symfonie // Česká hudba světa, svět české hudbě – Praha: 1974, 237-246.*
186. Smolka J. *Česká hudba našeho století – Praha: 1961.*
187. Smolka J. *Fuga v české hudbě – Praha: 1987.*
188. Smolka J. *Ladislav Vycpálek. Tvůrčí vývoj – Praha: 1960.*
189. *Smyčcový kvartet // SČHK – Praha: 1997, 849-851.*
190. *Sólistická tvorba // SČHK – Praha: 1997, 853.*
191. Stephan R. *Klassizismus. II. 20. Jahrhundert // MGG. Sachteil 5 – Bärenreiter, Kassel-Basel, London, New York, Prag, Metzler, Stuttgart, Weimar: 1996, 247-255.*
192. Stravinskij I. *Kronika mého života – Praha: 1937.*

193. Stravinskij I. Rozhovory s Robertem Kraftem – Praha: 1967.
194. Stuckenschmidt H.-H. Schöpfer der neuen Musik – München: 1962.
195. Sulbárán R. I. Heitor Villa-Lobos. Smyčcové kvartety. D.p., ÚHV FFUK– Praha: 1992.
196. Šafránek M. Bohuslav Martinů. Život a dílo – Praha: 1961.
197. Štědroň M. Leoš Janáček a hudba 20. století – Brno: 1998.
198. Štěpánek V. Francouzská moderní hudba – Praha, Bratislava: 1967.
199. Tilmouth M. Chamber Music // NGDMM, V. 4 – London, Washington, DC, Hong-Kong: 1980, 113-118.
200. Tilmouth M. String quartet // NGDMM, V. 18 – London, Washington, DC, Hong-Kong: 1980, 276-287.
201. Tyrrell J. Mánes // NGDMM 2 ed., vol. 15 – London: 2001, 751-752.
202. Vojtěch I. Skladatelé o hudební poetice 20 století – Praha: 1960.
203. Ujfalussy J. Bartók Béla – Budapest: 1970.
204. Viret J. Le Neuvième Quatuor, Le Douzième Quatuor, Le Quatorzième Quatuor, Le Sixième Quatuor // Milhaud D. Intégrale des quatuors à cordes. V. 3 DC – Paris: 1986, 2-7.
205. Viret J. Le Deuxième Quatuor // Milhaud D. Intégrale des quatuors à cordes. V. 5 DC – Paris: 1986, 4-6.
206. Vuillermoz É. Histoire de la musique – Paris: 1973.
207. Vysloužil J. Francúzska hudba a Parížska šestka // Hudobníci 20. storočia – Bratislava: 1981.
208. Vysloužil J. Novoklasicismus // SČHK – Praha: 1997, 632.
209. Whittall A. Neo-classical // NGDMM, V. 13 – London, Washington, DC, Hong-Kong: 1980, 104-105.
210. Whittall A. Neo-classicism // NGDMM, 2nd ed., V. 17 – London: 2001, 753-755.

211. Zillig W. Milhaud, Honegger a pařížská šestka // Variace na novou hudbu – Praha: 1971, 115-120.
212. Zouhar Z. Bohuslav Martinů. Sborník vzpomínek a studií – Brno: 1957.

в) нотные источники, записи квartetов Д. Мийо

213. Bartók B. 1 Quatuor à cordes – Budapest: 1949.
214. Bartók B. II. Streichquartett – Wien, New-York: 1920.
215. Bartók B. III. Streichquartett – Wien, New-York: 1929.
216. Bartók B. IV. Streichquartett – Wien, New-York: 1929.
217. Bartók B. V^c Quatuor – Wien, New-York: 1936.
218. Bartók B. String Quartet No. 6 – London: 1941.
219. Bartoš Fr. II. smyčcový kvartet – Praha: 1947.
220. Bořkovec P. I. smyčcový kvartet – Praha: 1962.
221. Bořkovec P. II. smyčcový kvartet – Praha: 1932.
222. Haas P. Smyčcový kvartet 1 – Praha: 1994.
223. Haas P. Smyčcový kvartet 2 "Z Opičích hor" – Praha: 1994.
224. Haas P. Smyčcový kvartet 3 – Praha: 1994.
225. Ježek J. Smyčcový kvartet. Opis – 1932.
226. Krejčí I. Quartett in D – Praha: 2003.
227. Martinů B. Smyčcový kvartet 1 – Praha: 1973.
228. Martinů B. II. Streichquartett – Wien, New-York: 1927.
229. Martinů B. 3^c Quatuor à cordes – Paris: 1931.
230. Martinů B. Smyčcový kvartet 4 – Praha: 1963.
231. Martinů B. Smyčcový kvartet 5 – Praha: 1959.
232. Milhaud D. Intégrale des quatuors à cordes. Quatuor Arcana. V. 3, 5 DC – Paris: 1986.

233. Milhaud D. Intégrale des quatuor à cordes. Quatuor Parisii. 5 CD – Paris: 1996-2002.
234. Milhaud D. Quatuor à cordes – Paris: 1914.
235. Milhaud D. 2^{me} Quatuor à cordes – Paris: 1920.
236. Milhaud D. 3^e Quatuor à cordes – Paris: 1956.
237. Milhaud D. 4^e Quatuor à cordes – Paris: 1922.
238. Milhaud D. 5^e Quatuor à cordes – Paris: 1922.
239. Milhaud D. Sixième Quatuor à cordes – Wien, New-York: 1925.
240. Milhaud D. Septième Quatuor à cordes – Wien, New-York: 1926.
241. Milhaud D. Huitième Quatuor à cordes – Paris: 1936.
242. Milhaud D. Neuvième Quatuor à cordes – Paris: 1936.
243. Schulhoff E. I. Streichquartett – Wien, New-York: 1925.
244. Schulhoff E. II. Streichquartett – Wien, New-York: 1929.

П Р И Л О Ж Е Н И Е

Список камерных произведений Мийо для струнных инструментов (с фортепиано).

- Сонатины: для 2 v-ni op. 221, 1940,
 для v-no, v-la, v-c (“Sonatine à 3”) op. 221b, 1940,
 для v-no, v-la op. 226, 1941,
 для v-no, v-c op. 324, 1953,
 для v-la, v-c op. 378, 1959,
 для v-no “Пасторальная” (“Sonatina pastorale”) op. 383, 1960,
- Сонаты: для v-no, p-f 1, op. 3, 1911, 2, op. 40, 1917,
 для 2 v-ni, p-f op. 15, 1914,
 для v-no, cembalo op. 257, 1945,
 для v-la, p-f 1, op. 240, 1944, 2, op. 244, 1944,
 для v-c, p-f op. 377, 1959,
- Дуэты: для 2 v-ni op. 258, 1945,
- Трио: для v-no, v-la, v-c op. 274, 1947,
 для v-no, v-c, p-f op. 428, 1968,
- Квартеты: для 2 v-ni, v-la, v-c
 1, op. 5, 1912, 2, op. 16, 1914-15, 3, op. 32, 1916, 4, op. 46, 1918,
 5, op. 64, 1920, 6, op. 77, 1922, 7, op. 87, 1925, 8, op. 121, 1932,
 9, op. 140, 1935, 10, op. 218, 1940, 11, op. 232, 1942, 12,
 op. 252, 1945, 13, op. 268, 1946, 14, 15, op. 291, 1948-49,
 16, op. 303, 1950, 17, op. 307, 1950, 18, op. 308, 1950-51,
 для v-no, v-la, v-c, p-f op. 417, 1966,
- Квинтеты: для 2 v-ni, v-la, v-c, p-f 1 op. 312, 1950,
 для 2 v-ni, v-la, v-c, c-b 2 op. 316, 1952,
 для 2 v-ni, 2 v-le, v-c 3 op. 325, 1953,
 для 2 v-ni, v-la, 2 v-c 4 op. 350, 1956,
- Секстет: для 2 v-ni, 2 v-le, 2 v-c op. 368, 1958,
- Септет: для 2 v-ni, 2 v-le, 2 v-c, c-b op. 408, 1964,
- Октет: для 4 v-ni, 2 v-le, 2 v-c op. 291, 1948

Le printemps	для v-но, p-f op. 18, 1914,
Trois caprices de Paganini	для v-но, p-f op. 97, 1927,
Dixième sonate de Batiste Anet (1729)	
interprétation libre	для v-но, p-f op. 144, 1935,
Quatre visages	для v-la, p-f op. 238, 1943,
Elégie	для v-la, p-f op. 251, 1945,
Danses de Jacare mirim	для v-но, p-f op. 256, 1945,
Farandoleur	для v-но, p-f op. 262, 1946,
Hommage à Igor Stravinsky	для 2 v-ni, v-la, v-c op. 435, 1971
Études	для 2 v-ni, v-la, v-c op. 442, 1973

Среди транскрипций:

Saudades do Brazil	для v-но, p-f, 1919
	для v-c, p-f, 1944
La creation du Monde	для 2 v-ni, v-la, v-c, p-f, op. 81b, 1926

(158, 388-393, 396-413; см. также 168, 309; 103, 681-682; 177, 212-213; 21, 325-327).

ABSTRACT

Pro úplnější a hlubší pochopení vývojového procesu v jednotlivých etapách dějin hudby – včetně hudby 20. století a jeho dílčích časových úseků – je pokaždé nutno rekonstruovat celkový obraz hudebního života, všestranně prostudovat působení a tvorbu osobností, jež vytvářejí neopakovatelný ráz příslušné epochy. Je nutno analyzovat a porovnávat obsáhlý hudební materiál, mezi jiným i materiál komorní hudby a tvorbu jednotlivých skladatelů pro smyčcový kvartet.

Životem a tvorbou D. Milhauda (1892-1974), jednoho z nejvýznamnějších francouzských skladatelů 1. poloviny 20. století, se zabývá řada prací, ale celé jeho dílo nebylo dosud podrobně prostudováno. K badatelsky opomíjeným oblastem Milhaudovy tvorby patří kromě jiných také obor smyčcového kvartetu, jemuž se skladatel aktivně věnoval v letech 1912-1951 a jenž je odrazem jeho osobitého kompozičního stylu. Nedostatečný zájem o kvartetní a komorní hudbu Milhauda v dosavadní hudebně vědecké literatuře lze vysvětlit přednostní potřebou zkoumání a zhodnocení v určité etapě významu jiných („velkých“) druhů, zastoupených v jeho tvorbě, jako jsou opera, balet, kantáta nebo symfonická hudba.

Hlavním tématem předložené disertace je problém tradice a inovace v Milhaudových smyčcových kvartetech, řešený na základě analýzy některých prvků kompoziční techniky v kvartetech č. 1–9. Tyto kvartety vznikaly v poměrně dlouhém období skladatelova života a tvorby, ohraničeném léty 1912-1935 a spadají do několika období skladatelova života a tvorby.

Problém tradice v Milhaudově kvartetním stylu je v předložené práci zkoumán ve dvou rovinách – jednak ve vztahu k národní tradici, jenž se podle našeho soudu jasně projevuje na úrovni melodie, rytmu a formy, a jednak ve vztahu k tradici druhu, jenž je zřetelně vyjádřen na úrovni výstavby cyklu. Problém inovace v skladatelově kvartetním stylu je pojednán jak z hlediska obnovy tohoto druhu v hudbě 1. poloviny 20. století, tak také z hlediska prvků skladatelova individuálního kompozičního stylu respektive z hlediska míry úspěšnosti jeho hledání v oblasti daného druhu a stylu v souvislosti s vývojovými tendencemi evropské hudby tohoto historického období.

ABSTRACT

Restoration of a whole picture of a musical life of the XX century and a multilaterally research of activity and creativity of the personalities forming music's unique shape, help to better understand the music progress. It is also necessary to study and to compare an extensive musical material, in particular of chamber music, the compositions of the different composers in a genre of string quartet.

Many works are devoted to life and activity of D. Milhaud (1892–1974) as one of the most prominent French composers of the first half of the XX century, but not all his heritage was studied in detail. The genre of string quartet can be a subject for extensive research because it is the most important part of the work of this composer within years 1912–1951 and consequently that string quartet reflects the composer's style. Insufficient interest in Milhaud's chamber music in the academic literature is connected with necessity to appreciate at the certain stage the leading genres of his work, such as an opera, a ballet, a cantata, a symphonic music; thereby Milhaud's quartets are not unequivocally valued in academic literature.

The main subject in this dissertation is a question of tradition and innovation in Milhaud's quartets Nos. 1–9 written in a fairly long period of Milhaud's life in years 1912–1935, based on the analysis of some elements of composers structural procedures. The choice of the above-mentioned quartets coincides with a periodization of life and work of this composer.

The question of tradition in Milhaud's quartet style is studied in two aspects – in relation to the national tradition, strongest pronounced in melody, rhythm and form, and in relation to the tradition of genre, best expressed at the level of cyclic structure. The problem of innovation is discussed from the point of view of the rehabilitation of the genre by means of features of Milhaud's individual style, their relation with tendencies in music of the first half of the XX century, as well as from the point of view of success of Milhaud's searches in genre and style and in the sense of the progress of the European music of this period.