

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ

TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVITY

10.24411/2076-4766-2017-12007

М. С. СТУСОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

СЮИТНОСТЬ В ОПЕРНЫХ СОЧИНЕНИЯХ Д. МИЙО

Опера в наследии Д. Мийо занимает особое место. Во многом это объясняется тенденциями времени, в котором жил композитор, ведь XX век – это период художественных исканий, разнообразия идей, стилиевой многогранности. Сама эпоха – неоднозначная и противоречивая – диктовала многоаспектность выбора пути Художником. Г. Калошина утверждает, что «во французской музыке XX – начала XXI веков ведущей тенденцией развития музыкального театра ... является подвижно-вариабельный синтез высшего порядка» [2, с. 42], имея ввиду широчайшую палитру жанрово-стилевых микстов, представленную в творчестве французских музыкантов XX века. С одной стороны – это накопленный веками композиторский опыт, являющийся миру множество жанров и предлагающий возможность любых их соединений; с другой – процесс демократизации искусства, втягивающий в поле творческих исканий композиторов жанрово-стилевые модели музыки не академического толка, обеспечивающие композитору «сложного» XX века такую приоритетную стезю, как доступность музыки.

Экспериментирование с жанровыми сочетаниями становится одной из ведущих тенденций, а синтетические жанры в музыке поражают своей многовариантной структурой. Полижанровость проявляет себя не только в соединении собственно музыкальных жанровых моделей, но и в их пересечении с внемузыкальными жанрами. Особая роль в этом процессе принадлежит визуальным искусствам. Визуализация музыкальной образности как тенденция, во многом спровоцирована внешними влияниями, прежде всего киноискусством, предлага-

ющим зрителю ранее неведомые возможности «поглощения» информации посредством активизации механизма синестезии восприятия – задействования разных органов чувств. Многие исследователи связывают подъем интереса композиторов XX века к театральным жанрам, в том числе и к опере именно с этим.

Формируются две противоположные тенденции, характеризующие всплеск интереса к синтетическим по природе сценическим жанрам: обращение к традициям, их возрождение и реконструкция и, напротив, разрушение всего, что принадлежит к традиции. Последнее отчасти связано с изменением содержания оперных наполнений оперных «штудий» композиторов. Их обилие – знак зрительской потребности в опере: не элитарной, а массовой, обращённой ко всему человечеству и в силу этого доступной и яркой. Не случайно в двадцатые годы XX века резко повысился интерес к пародийности, комедии, гротеску, фарсу.

Все намеченные штрихи времени оказались глубоко присущи творчеству Д. Мийо, яркому представителю известной группы выдающихся французских композиторов. «Уже в 10–20-е годы XX века в творчестве композиторов знаменитой “Шестёрки” наметились практически все варианты жанровых взаимодействий и драматургических обогащений, которые разрабатываются на протяжении всего XX века как в условиях академического искусства, так и в массовых, молодежных видах творчества, в поп- и рок-культуре», – отмечает Г. Калошина [1, с. 150]. Конкретно для Д. Мийо, эти процессы были стимулированы изнутри, во-первых, постоянными новаторскими исканиями, во-вторых, присущим ему интересом к народному

творчеству своей страны и не только (Бразилия, Испания, например).

В жанре оперы Мийо работает на протяжении всей жизни. Им создано 16 оперных произведений. Композитора интересовала современная драматургия, в сочинениях французских писателей его привлекали идеи, перекликавшиеся с его собственной эстетикой, характерной установкой которой было стремление возвыситься до средневековой мистерии, создать назидательное, направленное на постижение смысла жизни и исправление людских пороков произведение. Поэтому неудивительно, что в своем большинстве оперы Мийо написаны на тексты современных ему выдающихся поэтов-прозаиков, во многом разделяющих взгляды и установки композитора – Ж. Кокто, Ф. Жамма, А. Люнеля, А. Опнено и др.

Общий взгляд на оперное наследие Д. Мийо позволяет увидеть две модели, на которые ориентировался композитор. Это – большая опера (трилогия «Орестея», «Христофор Колумб», «Максимилиан») и камерный её тип (оперы-минутки, «Бедный матрос»). Если в образцах камерной оперы Д. Мийо спектр синтеза жанров не широк, что объясняется их лаконичностью, небольшим составом (3–4 героя, хор из 4–8 человек, 13–14 инструментов) и т. п., то в больших операх идея синтеза раскрывается во всей широте своих возможностей. Однако, вне зависимости от типа оперы и состава иножанровых влияний, в оперных сочинениях Д. Мийо непременно присутствует и мгновенно считывается такая жанровая составляющая, как сюита.

Наибольшим творческим подъёмом в создании оперных сочинений отмечен период с 1914 по 1929 годы. Оперы, созданные в это время композитором очень различны: неоклассическая лирическая опера «Несчастья Орфея» соседствует с квазибытовой веристской трагедией «Бедный матрос» и комическими операми-пародиями – «минутками». Парадоксальные смещения характерны и для внутреннего строения сочинений, что заставляет исследователя написать, что «В творчестве Д. Мийо черты сюрреализма, неофольклоризма, “вещная музыка”, черты неоклассицизма, веризма порой парадоксально совмещаются в одном сочинении» [1, с. 152].

Действительно, на его оперы оказали влияние самые разные жанры, в их ряду и оратория (персонажи имеют обобщенную характеристику, большая роль хора), и месса (выражение возвышенных идей, хоральный тип мелоса и др.), и сюита (четко и ясно расчленённая композиция, с концентрацией каждой сцены на одном на-

строении). Влияние последней очевидно благодаря своеобразной мозаичности в построении целого: Д. Мийо последовательно стремится отделить музыкальные номера друг от друга, сегментируя партитуру на небольшие относительно законченные фрагменты. Г. Калошина отмечает, что в XX веке, в частности в оперных произведениях Д. Мийо, «...основополагающим становится принцип монтажа жанров и видов искусств, их свободное, поочерёдное горизонтальное “включение” в драматургию произведения или подвижное вертикальное наложение» [2, с. 42].

Однако обратим внимание на содержание оперных произведений композитора. Для своих сценических шедевров он черпает вдохновение в библейской, античной и исторической тематике. Тому есть ряд причин: общий интерес XX века к старине, в частности к античным темам и образам, приверженность композитора к историко-стилевым и эстетическим эталонам искусства старинных французских мастеров, которым также была близка данная сфера образов, возможность через прошлое затронуть важные темы современности. В силу этого многие из его опер злободневны, и в то же время, развёрнуты на вечные проблемы и ценности. Это объясняет, почему в характеристике героев Мийо делает акцент не на индивидуальном, а на типовом. Он мастер драматургии «крупного штриха», основанной на противостоянии четко обозначенных образных сфер. Главным действующим лицом опер Мийо чаще всего является народ, а отдельные персонажи – это второй план, дополняющий характеристику центральной образной силы, движущей действие.

С другой стороны, интерес к обобщенным образам был связан у Мийо с антиромантическим влиянием идейного вдохновителя «Шестёрки». Ж. Кокто открыто высказывался против субъективных чувствований, акценте на внутреннем мире человека, психологической драме, призывая к объективности и ясности.

В достижении этого качества несомненно влияние сюитности. Чтоб аргументировать это, необходимо обозначить, в чём проявляют себя признаки сюиты в контексте оперного жанра. Назовём их: структурное разделение оперы на лаконичные номера, ограничение содержания каждого номера характеристикой одного образа, широкое применение танцевальных жанров, опора на простые формы, доминирование принципа контраста-сопоставления.

Рассмотрим проявление сюитных принципов композиции в оперном жанре на примере исторической оперы ор. 102 «Христофор Ко-

лумб», написанной в 1928 году. Либретто оперы оригинально – в его основе своеобразная проповедь. По ходу её озвучивания проповедником, защитниками и обвинителями оценивается целесообразность открытия, сделанного Колумбом. В этом дискуссионном пространстве осуществляется обличение тёмной стороны мира – людского невежества, зависти, жадности, скупости, представленной в лице испанской монархии.

В грандиозном произведении полижанровость проявляет себя особенно ярко и многопланово. Опера здесь соединена с ораторией, мистерией, фарсом, религиозно-философской поэмой, мессой, пассионом, моралитэ, балетом и сюитой. Мощным средством воздействия стало и введение в этот сложный жанровый микст кино: на экране во время исполнения оперы транслируется видеоряд, раскрывающий символистский пласт.

Своеобразие сюжета потребовало сочетания различных временных планов: религиозно-символический, сиюминутный – действенный, лирико-психологический, погружённый в мир фантазии, и мир воспоминаний, связанный с иными средствами – рассказа-повествования, более спокойным течением и развертыванием событий».

Как это ни парадоксально, но в «Христофоре Колумбе» композитор органично соединяет монументальность с миниатюрностью. В создании эффекта камерности определяющую роль играют отмеченные ранее сюитные принципы. Аргументацией этому является то, что опера, имевшая оглушительный успех и не сходящая с театральных подмостков в течение двух лет, исполнялась также в виде сюиты. Что же в самом материале оперы предрасполагало к рождению подобной версии, несмотря на грандиозный состав в 400 исполнителей?

Камерность, как один из принципов сюитной композиции ярко проявила себя в строении целого. «Грандиозное действие в двух частях и 27 картинах пронизано симфоническим развитием тематических пластов, образующих своего рода рефрены в контексте целого с контрастными игровыми эпизодами» [3, с. 16–17]. Двадцать семь картин вмещают в себя законченные лаконичные «микроформы», часто простые 2–3-х частные (исключение составляет религиозная линия оперы и несколько отдельных сцен). Каждая микроформа носит замкнутый характер, что и создаёт эффект сюитной композиции. Даже грандиозная по объёму сцена «Бунта матросов» членится на разделы, представляющие своеобразную форму рондо (наиболее часто

применяемую композитором в сюитных произведениях в силу структурно тематического контраста рефрена и эпизодов). Следует подчеркнуть, что для композитора, обладающего кадровым мышлением кинематографиста, удобны чёткие и структурно рельефные конструкции – рондо, простые двух и трехчастные, формы куплетного строения, развёрнутые периоды. Они важны и в силу того, что позволяют, как и в сюите, отражать в каждой микроформе один образ, одно чувство. Л. Кокорева отмечает в связи с этим, что «картины («Христофора Колумба». – Л. К.) не служат продолжением друг друга. Музыка каждый раз должна как бы начинаться сначала» [3, с. 127].

Сближение оперы с сюитой просматривается и в широком использовании песенно-танцевальных интонаций и ритмов. Роль последних следует подчеркнуть особо, поскольку ритм в опере имеет особое значение как организующий и объединяющий компонент, а также как мощное средство создания контрастов. Д. Мийо в партитуре «Христофора Колумба» прибегает к ритмоформулам старинных (менуэт, пассье) и народных танцев (фламенко, хабанера), которые традиционно использовались им в многочисленных сюитных произведениях. Показательно, что ритмические танцевальные пласты присутствуют даже в религиозных сценах. Смена танцевальных ритмоформул образует типично сюитный контраст номеров в «Христофоре Колумбе». При этом, как общестилевую особенность почерка Мийо, следует выделить наличие главной ритмоформулы, которая является объединяющим фактором. В рассматриваемой опере такой ритмоформулой является соединение трёх восьмых, четверти и восьмой в размере 6/8.

Еще один характерный стилевой штрих – пульсирующая ритмизация, способствующая созданию особой динамичности мелодического материала.

Нередко композитор использует смены метрического движения, подобно старинным сюитам, а принципы ритмической полифонии, освоенные композитором в период его пребывания в Бразилии, связывает оперу с его сюитами латиноамериканского типа, выполняя роль объединяющего фактора, как это было в его «Бразильских танцах».

В опере «Христофор Колумб» ярко проявляет себя и основополагающий признак сюитности – принцип сопоставительного контраста. Он «работает» сразу на нескольких уровнях: жанрово-тематическом, фактурном, тембровом, динамическом и метроритмическом. Л. Ко-

корева отмечает: «С большой драматической силой поэт противопоставил величие подвига Колумба трагедии его жизни и смерти в нищете и безвестности. Эти идеи раскрываются в контрастном, почти плакатном противопоставлении множества разнохарактерных сцен: реалистических жанрово-бытовых и аллегорически-гротескных, эпически величественных и символических» [3, с. 125]. Во второй части оперы, основу которой составляют религиозно-мистические образы, «сюитная» смена характеров проявляет себя не столь ярко: она более статична, однообразна. Первая же часть, напротив, благодаря смене красок в каждом микро-разделе, наполнена динамикой, живостью, энергией.

Контраст «Колумба» основан на чередовании разнохарактерных сцен: религиозные сменяются бытовыми и их дополняют лирические и драматические сцены. У каждой линии – свой круг жанровых и языковых характеристик. Так монументальные религиозные сцены ориентированы на величественный эпический характер звучания, их жанровой основой являются гимн или хорал, превалирует полифонический тип фактуры и, соответственно, полифонические приёмы развития, используется мощный оркестровый состав, придающий музыке особую торжественность, более сложные формы, способные передать разнообразные коллизии разворачивающегося на сцене действия.

Опорой бытовых сцен становится простая, чаще подвижная, живая, легко запоминающаяся мелодика, жанровую основу которой составляют танцы, такие как менуэт, паспье, ригодон, хабанера и др., в них широко использованы остигатные ритмоформулы, широко применяемые композитором в латиноамериканских сюитах. В целом влияние сюитности здесь ощущается с особой силой, чему способствует, помимо отмеченных особенностей, преимущественная опора на простые формы. Лирические сцены решены в камерной стилистике, здесь также используются несложные формы при небольшом оркестровом составе, прозрачная «дышащая» музыкальная ткань, возникающая благодаря дифференциации оркестровой и хоровой групп при опоре на полифонический принцип письма. И, наконец, драматическая линия, средоточием которой является «Бунт матросов» – своего рода кульминация «Христофора Колумба» – отличается от предыдущих жестким характером звучания, достигаемым благодаря активному использованию исключи-

тельно ударной группы оркестра. Важнейшим средством контраста здесь выступает и динамика, которая, благодаря волнообразной структуре разделяет всю сцену на три подраздела, свою роль в этом процессе играет и ритмическая драматургия.

Контраст существенно усиливает сопоставление декламационного типа пения в одних сценах и песенно-кантиленного в других, а также чередование инструментальных эпизодов с хоровыми или сольными, что даёт композитору возможность продемонстрировать мастерство работы с тембрами и создания тембрового драматургического «профиля» оперы. Контрастности способствуют также фактурные, тембровые и динамические средства выразительности. Они равно значимы и для монументальных сцен («Бунт матросов»), и для небольших построений (симфоническая картина «Нашествие голубей»).

Особый интерес представляет тематизм оперы. В основу мелоса положены несложные короткие музыкальные темы, лишённые психологизма. Во многом мелодии Мийо близки народным французским напевам. Они отличаются диатоничностью, закруглённостью, небольшими объёмами, включающими два-три коротких мотива или одну более развитую мелодию. Часто они подкреплены ясной простой гармонией. Если в некоторых моментах композитор и прибегает к сложным полигармоническим или полиладовым сочетаниям, то использует их, как правило, на фоне простой диатонической мелодии.

Проделанный анализ показал, что даже в столь грандиозной опере как «Христофор Колумб», представляющей сложный полижанровый сплав, существенно усложняющий жанровую природу оперы, Д. Мийо наиболее активно использует именно сюитные принципы композиции. Их самоценность для композитора определена рядом факторов, главными из которых являются национальные традиции, мощно считываемые посредством сюиты, гарантия адекватной передачи смыслов, транслируемых публике, вследствие фрагментализации монументального целого, при сохранении его единства, а также достижение динамичности в развёртывании композиции, позволяющей удержать внимание слушателя, в силу особенностей восприятия, воспитанного, благодаря киноискусству и в целом темпу жизни XX столетия, на быстрой смене музыкальных и видовых «кадров» оперного сочинения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Калошина Г. Основные этапы и тенденции развития французской оперы и оратории в XX веке // Музыкальный театр XIX–XX веков: вопросы эволюции. Ростов н/Д: Гефест, 1999. С.148–163.
2. Калошина Г. Разновидности процессов симфонизации во французской опере и оратории

XX–XXI веков // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 2 (15). С. 42–47.

3. Кокорева Л. Дариус Мийо. Жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1986. 354 с.
4. Мийо Д. Моя счастливая жизнь. М.: Композитор, 1998. 416 с.

REFERENCES

1. Kaloshina G. Osnovnye jetapy i tendencii razvitija francuzskoj opery i oratorii v XX veke [The Main Stages and Trends in the Development of the French Opera and Oratorio in the Twentieth Century] // Muzykal'nyj teatr XIX–XX vekov: voprosy jevoljucii [Music Theater of the Nineteenth – Twentieth Centuries: Evolution Issues]. Rostov-on-Don: Gefest Press, 1999. P. 148–163.
2. Kaloshina G. Raznovidnosti processov simfonizacii vo francuzskoj opere i oratorii

XX–XXI vekov [Types of Symphonization Processes in the French Opera and Oratorio of the Nineteenth – Twentieth Centuries] // Problemy muzykal'noj nauki [Music Scholarship]. 2014. № 2 (15). P. 42–47.

3. Kokoreva L. Darius Mijo. Zhizn' i tvorcestvo [Darius Milhaud. Life and Work]. Moscow: Sov. kompozitor Press, 1986. 354 p.
4. Mijo D. Moja schastlivaja zhizn' [My Happy Life]. Moscow: Kompozitor Press, 1998. 416 p.

СЮИТНОСТЬ В ОПЕРНЫХ СОЧИНЕНИЯХ Д. МИЙО

В статье рассматриваются особенности претворения сюитного принципа мышления Д. Мийо в его оперных произведениях. В связи с широко распространившейся в XX веке идеей синтеза искусств, музыкальные произведения композиторов поражают своей многовариантной структурой. На фоне этой тенденции фигура Д. Мийо предстает наиболее радикальной, благодаря его бесконечным экспериментам в области существующих в то время жанров. Сюита же, в творчестве композитора является вечным двигателем в процессе преобразования материала. Сюитность проникает во все сферы его творчества. Стремление к сюите обусловлено картинностью жанра, которая привлекала французского ком-

позитора. Безусловно, сюита, как жанр более понятный для восприятия слушателя, отвечала еще одному немаловажному фактору – стремлению композитора к демократизации музыкального искусства. Поэтому сюитность проявляет себя во многих жанровых моделях. В оперных сочинениях Д. Мийо непременно присутствует и мгновенно считывается эта жанровая составляющая. Сюитные принципы проявляют себя как в камерных операх, так и в рамках большого оперного жанра. Так, одним из ярких примеров соединения жанровых моделей оперы и сюиты является опера «Христофор Колумб».

Ключевые слова: Дариус Мийо, сюита, опера, жанр, «Христофор Колумб».

A PRINCIPLE OF SUITE IN THE OPERATIC WORKS BY D. MILHAUD

The article deals with the features of the suite principle of thinking by D. Milhaud being implemented in his opera works. In connection with the idea of synthesis of arts (which was widely spread in the twentieth century), musical works by composers amaze with their multivariate structure. Against the

background of this trend, the figure of D. Milhaud appears to be the most radical, thanks to his endless experiments in the field of genres existed at that time. And a suite is the eternal engine in the process of music material transformation in the composer's work. The suite principle penetrates into all

spheres of his work. The desire for a suite is due to the picturesqueness of the genre, which attracted the French composer. Of course, a suite as a genre more understandable to a listener, meet one more important factor, that is the composer's desire to democratize musical art. Therefore, a suite principle manifests itself in many genre models. This genre component certainly presents in opera works by D.

Milhaud and is instantly identified by a listener. The suite principles manifest both in chamber operas and in the framework of a grand opera genre. So, one of the clearest examples of the connection between genre models of opera and suite is the Opera "Christopher Columbus".

Key words: Darius Milhaud, suite, opera, genre, "Christopher Columbus".

Стусова Мария Сергеевна

аспирантка кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

e-mail: masha.cobzewa1991@yandex.ru

Maria S. Stusova

Postgraduate student at the Department of Music Theory and Composition

Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire

Rostov-on-Don, 344002 Russian Federation

e-mail: masha.cobzewa1991@yandex.ru

