

Владимир Жалнин

(Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова)

ЧЕТВЕРТАЯ КАМЕРНАЯ СИМФОНИЯ Д. МИЙО: ДИАЛОГ С ЭПОХОЙ БАРОККО

«Когда говорят о новаторстве, революционности какого-либо музыканта, можно с уверенностью утверждать, что новые ценные элементы, введённые им в музыкальный обиход, опираются на прочную традицию, логическую связь с которой обычно трудно бывает обнаружить. <...> Подчас приходится уходить вглубь истории, чтобы отыскать истоки какого-либо средства выразительности, захватывающего своим совершенством» [3, 19]. Как ни парадоксально, но эти слова принадлежат Дариусу Мийо, французскому композитору двадцатого столетия, чьи сочинения отмечены стремлением к изобретательности, оригинальности, яркости музыкального высказывания. «Дариус был великим новатором. – вспоминала Жермена Тайфер. – Можно сказать, что именно он дал толчок современной французской музыке. Всё шло от него, от его первых композиций» [3, 12]. Несмотря на подобные оценки современников, Д. Мийо с почтением относился к музыкальным традициям своих предшественников и неоднократно подчёркивал связь своей музыки с музыкой прошлого: «Я чувствую себя наследником линии Куперена, Рамо, Берлиоза, Бизе, Шабрие» [3, 6]. Это высказывание прекрасно характеризует его уважение к традиции, которую он считал основой всякого современного искусства.

Важным источником вдохновения для Д. Мийо было искусство эпохи барокко, и в особенности творчество И.С. Баха. Пространство диалога между двумя эпохами прекрасно продемонстрировано французским композитором в его *Четвёртой камерной симфонии, ор.74*.

Четвёртая камерная симфония, созданная в 1922 году, выделяется среди других сочинений своей обращённостью к музыке прошлого. Интересно, что в период с 1917 по 1923 годы Д. Мийо были написаны шесть камерных симфоний. В данном случае, подобно И.Ф. Стравинскому и П. Хиндемиту, он

обращается к барочному пониманию жанра, что было весьма новым и необычным для того времени¹.

Состав оркестра в Четвёртой камерной симфонии типичен для *concerto grosso* эпохи барокко – 4 скрипки, 2 альты, 2 виолончели и 2 контрабаса. В этом сочинении ощущается ориентация на образцы XVII – XVIII веков и, в первую очередь, на произведения И.С. Баха². Это подтверждают композиционные особенности данного произведения. Симфония состоит из трёх частей. Рассмотрим специфику каждой из них.

Первая часть представляет собой «вариацию на стиль» (термин С. Савенко [4]) эпохи барокко. В качестве образца был выбран концертирующий стиль, характерный для многих *concerti grossi* и, в частности, для Бранденбургских концертов И.С. Баха. Эта часть написана в концертной форме альтернативного типа (по классификации Ю.Н. Холопова [5]), где и в ригурнелях, и в эпизодах выдерживается их индивидуальный тематизм. Таким образом, на уровне формы образуются шесть секций (*схема 1*), причём последнее проведение сочетает в себе материал и эпизода, и ригурнеля. Кроме того, аллюзии на Бранденбургские концерты создаются на тематическом и фактурном уровнях. Так, ригурнель, воссоздающий барочный *grand détaché* стиль [см. 7, 174], соотносится с аналогичными темами первых частей Бранденбургских концертов №№ 1, 2, 3, 6 (*пример 1*).

¹ Ещё по поводу премьеры своей Первой камерной симфонии в 1917 году Д. Мийо сетовал: «Публику, казалось, не удивило само звучание моей музыки, но, не зная или забыв, что в эпоху Монтеверди слово «симфония» означало иногда одну страницу музыки, она (публика) ожидала услышать крупное произведение для большого оркестра и, конечно, была шокирована краткостью моей оркестровой пьесы» [3, 116].

² Своеобразным периодом «возрождения И.С.Баха» можно по праву считать двадцатые годы XX века. Так, например, И.Ф. Стравинский во время работы над Октетом для духовых в 1922-м писал: «Я возвращаюсь к Баху, к светлой и чистой идее контрапункта <...>. Чистый контрапункт, мне кажется, единственно возможным материалом, из которого выковывается настоящая и долговечная музыка» [6, 135]. Поиски новых средств выразительности характеризовали и знаменитую группу «Шесть», композиторы которой черпали своё вдохновение именно в баховской музыке. В частности, эта тенденция ярко проявилась в таких сочинениях Ж. Тайфер как Фортепианный концерт (1923), *Concerto grosso* для двух фортепиано, восьми женских и мужских голосов, саксофона и оркестра (1934).

По мнению исследователя Б. Келли, в первой части симфонии «Мийо придерживается скорее духа барочного письма, чем его правил» [7, 175]. Не случайно, что значительную роль здесь играет использование политональности – приёма, свойственного многим сочинениям Д. Мийо. Композитор разграничивает самостоятельные политональные пласты фактурно. Благодаря этому, звучание приобретает рельефность, объёмность, в гармоническом отношении – становится терпким и характеристичным.

Схема 1.

Д. Мийо. Четвёртая камерная симфония, ч.1, форма

	Ритурнель (P)	Эпизод (Э)		Э	P	Э+P
Tutti/Solo	Tutti	Solo (V-n1, V-la1, C-b1)	Tutti	Solo (V-n2, V-la1, Cello2)	Tutti	Solo (V-n1, V-la1, C-b1) + Tutti
Кол-во тактов	13	9		6	6	9

Вторая часть цикла – хорал. Возможно, именно такое жанровое определение влечёт за собой структуру из трёх предложений (строф): а (12 тактов), а₁ (12 тактов), а₂ (16 тактов). В конце каждой строфы обращает на себя внимание речитатив у контрабаса (*пример 2*), создающий эффект обобщения. Три предложения (строфы) в тональном отношении указывают на трёхчастность, поскольку, третье предложение идентично первому по звуковысотному уровню.

Третья часть – стремительный финал, прототипом которого могли быть финалы Бранденбургских концертов №№ 2, 4. Часть носит название «Etude» («Этюд»). В данном случае финал симфонии обнаруживает специфику канона и идею зеркальной симметрии. В каноне две темы. Сначала излагается пропоста первой темы, которая точно передаётся в другие голоса (*пример 3а*), а затем появляется пропоста второй темы, которая тоже точно передаётся (*пример 3б*). Необычно, что появление пропосты второй темы накладывается на последнее проведение пропосты первой темы. Таким образом, полифонический материал излагается последовательно, а не совместно, поэтому говорить о двойном каноне здесь не приходится. Скорее,

возникает определённая аналогия со структурой строгой части двойной фуги с отдельной экспозицией тем.

Пример 3а Д. Мийо. Камерная симфония №4, ч.3. Первая тема канона, тт. 1–8



Пример 3б Д. Мийо. Камерная симфония №4, ч.3. Вторая тема канона, тт.13-18



Важным фактором композиции этой части является идея симметрии вступления голосов, поскольку графика вступлений тем и их тональная организация подчинены строгой логике (схема 2).

Схема 2

Д. Мийо Четвёртая камерная симфония, ч.3

Violin 1		F F (Тема 1)	
Violin 2		C C	
Violin 3		G G	
Violin 4		D D	
Viola 1 / 2	A A (Тема 2)		A A (Тема 2)
Cello 1	D		D
Cello 2	G		G
D.Bass 1	C		C
D.Bass 2	F (Тема 1)		F

Безусловно, французский композитор экспериментирует, но в то же время в этом произведении весьма очевидны глубинные связи с традиционной полифонией, поскольку первый раздел финала можно воспринимать как

первоначальное соединение, а второй – как производное с использованием вдвойне-подвижного контрапункта. В таком случае зеркальная симметрия порядка вступления голосов связана с вертикальными перестановками материала, а горизонтальные смещения происходят в проведениях респост. Возможно, именно детальное изучение музыки эпохи барокко, и, в первую очередь, музыки И.С. Баха, стало отправной точкой для подобного рода экспериментов в данной части.

С сочинения Четвёртой камерной симфонии начинается период активного интереса Д. Мийо к наследию прошлого через транскрипции и обработки чужих сочинений. Например, достаточно часто он обращался к музыке Жана-Батиста Анэ (фр. *Jean-Baptist Anet*, 1676–1755), композитора эпохи Людовика XIV. Наиболее известными являются свободная транскрипция Десятой сонаты для скрипки и клавесина D-dur Ж.-Б. Анэ, ор. 144 (1935), а также сюита для клавесина и камерного оркестра «Апофеоз Мольера», ор. 286 (1948). Диапазон интересов Мийо охватывает не только барочную эпоху, среди его транскрипций и обработок 1930–40-х гг. можно обнаружить обработку средневекового «Действа о Робене и Марион» (по Адаму де ла Алю) для голоса, флейты, кларнета, саксофона, скрипки и виолончели, ор. 288 (1948), «Провансальскую сюиту» для симфонического оркестра, ор. 152 (1936), цитирующую песни трубадуров и труверов, в частности, Бертрана де Борна.

Анализ Четвёртой камерной симфонии Д. Мийо позволяет отметить, что пиетет перед музыкальным искусством эпохи барокко и, в особенности, творчеством И.С. Баха, стал значительным фактором в композиторском самоопределении и становлении Д. Мийо. Подобно немецкому гению, Дариус считал важным и необходимым сочетать в своём творчестве как уважение к традиции, так и желание сказать «новое слово».

Литература

1. Журдан-Моранж Э. Дариус Мийо // Журдан-Моранж Э. Мои друзья музыканты. – М.: Музыка, 1964. – С.128–152.

2. Кокорева Л. Дариус Мийо: Жизнь и творчество. – М.: Советский композитор, 1985. – 336 с.
3. Мийо Д. Моя счастливая жизнь. – М.: Композитор, 1998. – 416 с.
4. Савенко С. К вопросу о единстве стиля Стравинского // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы / Сост. Л. Дьячкова. Под общей ред. Б. Ярустовского. М.: Советский композитор, 1973. – С. 276–301.
5. Холопов Ю. Концертная форма у И.С. Баха // О музыке. Проблемы анализа. – М.: Музыка, 1974. – С.119–149.
6. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. – Л.: Музыка, 1982. – 264 с.
7. Kelly Barbara L. Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud 1912–1939. – Ashgate Publishing, Ltd., 2003. – 212 с.