

Алина Федусова

ЭТЮД ДЛЯ СТРУННОГО ОРКЕСТРА П. ХААСА: К ПРОБЛЕМЕ СТИЛЯ

Этюд для струнного оркестра – одно из немногих сохранившихся произведений чешского композитора еврейского происхождения Павла Хааса (1899–1944). Современным слушателям и исполнителям это имя известно мало, потому что композитор попал под удар шовинистской политики Третьего Рейха. Его ранние сочинения были забыты или утрачены, а немногие поздние, созданные во время пребывания в концентрационном лагере Терезиенштадт в 1941–1944 годах и чудом сохранившиеся, пока еще робко и неуверенно протаптывают себе путь на сцену и с трудом находят своих слушателей. Между тем, музыка Хааса неоправданно забыта и нуждается в переоценке ввиду ее высоких художественных качеств и обогащения национальной чешской традиции новыми свежими стилевыми тенденциями.

П. Хааса справедливо называют лучшим учеником Л. Яначека, и как лучший ученик он решал в своем творчестве «трудную задачу развития традиций моравской музыки, опираясь на индивидуальный выразительный язык своего учителя и одновременно находясь в поисках своего собственного пути» [4, 120]. Кроме влияния Л. Яначека и народной музыки Моравии, некоторых тенденций к неоклассицизму можно обнаружить близость стилевым поискам в сфере фольклора И.Ф. Стравинского и А. Онеггера (об этом пишет Владимир Гельферт [4, 120]), Б. Бартока. Хотя П. Хаас находился под сильным воздействием этих авторитетных фигур в мире музыки, он смог

найти свой индивидуальный стиль. Его особенности мы рассмотрим на примере Этюда для струнного оркестра.

Этюд П. Хааса приближается к постромантическому прочтению жанрового прототипа, техническая сложность этой пьесы скорее вторична, тогда как на первом плане стоят такие качества как художественная яркость национального тематизма, эскизность, фантазийность, свобода выражения. Этюд – довольно редкое явление в оркестровой музыке. Прецеденты были в творчестве И.Ф. Стравинского (Четыре этюда для струнного оркестра, 1928), Д. Мийо (Пять этюдов для фортепиано с оркестром, 1920). Кстати, ощущается явная стилистическая близость произведения П. Хааса первому этюду И.Ф. Стравинского, «Танцу», проявляющаяся в принципах работы с тематизмом попевочного типа и в использовании нерегулярно-акцентной ритмики. Принимая во внимание, что первое исполнение сочинения И.Ф. Стравинского произошло в Берлине в 1930 году, можно предположить, что П. Хаас был знаком с ним. Одним из главных образцов для работы композитора со струнным оркестром послужили квартеты Л. Яначека.

В своем творчестве Хаас отдавал предпочтение жанрам «чистой» музыки, результатом этого интереса стали, в том числе, три струнных квартета и Этюд для струнного оркестра. Обращение к данному составу в последнем произведении имело как внешние, так и внутренние причины. Внешняя причина состояла в том, что в Терезиенштадте, где произведение было создано, активно концертировал струнный оркестр Карела Анчерла, бывшего дирижера Пражского филармонического оркестра. Именно для оркестра К. Анчерла был написан Этюд П. Хааса. Осознавая не самый высокий исполнительский уровень оркестра К. Анчерла (по свидетельству композитора Г. Кляйна, большую часть коллектива составляли непрофессиональные музыканты [5, 60]), композитор, тем не менее, не стремился к упрощению музыкального языка, напротив, добивался ритмической изобретательности, оригинальных мелодических решений.

В. Ульман в своей рецензии на концерт оркестра К. Анчерла писал, что произведение звучит «менее революционно, чем более ранние работы, написанные здесь», но «показывает руку музыканта, который знает, чего хочет и что он должен делать» [5, 202].

Внутренней причиной обращения к данному составу являлось воздействие неоклассицистских тенденций 1920–1930-х годов. Стремление к объективизации, актуализация моделей старинной музыки, возвращение главенства мелодии и как следствие полифонизация фактуры — все эти черты стилевого направления нашли отражение в Этюде [2, 7]. Так, во втором и четвертом разделе этого одночастного произведения композитор использует фугато, существенно обогащая музыкальное развитие имитационной техникой — стреттными проведением темы, ритмическими увеличениями и уменьшениями (см. рис. 1).

Рис. 1. П. Хаас. Этюд для струнного оркестра, тема фугато, м. 101–107.



Еще одной важной составляющей стиля Этюда стало использование фольклорного материала и принцип работы с ним, близкий Л. Яначеку и

Б. Бартоку. Влияние фольклора определило особенности ладовой организации, метроритма и формообразования. П. Хаас «овладел методом модалного сочинения и наслоения ритмических элементов, органично внося в свое творчество композиционную технику Яначека» [4, 121]. Отмеченную технику можно проследить на примере поздней Симфонии¹. Вся партитура этого произведения соткана из попевок в народном духе. Столь же оригинальна работа с ритмом, насыщенным синкопами. Но создаваемые ритмические «сбивки» у Л. Яначека не столь яркие и острые, во многом они сглаживаются мелодической выразительностью темы, лирико-драматическим «тоном» высказывания, который так мало проявил себя в произведении П. Хааса. Отношение Л. Яначека к моравскому фольклору можно назвать романтическим, потому что народные интонации органично вплетаются в его собственный стиль. У П. Хааса подход в работе с фольклором напоминает обращение с национальной традицией Б. Бартока (достаточно сравнить Этюд с Четвертым струнным квартетом Б. Бартока, в котором нет чувственности и экспрессивности высказывания, присутствует опора на народные лады, нарочито неквадратное строение темы).

Рассмотрим в качестве примера главную тему Этюда (она является автоцитатой интерлюдии ко второму действию оперы П. Хааса «Шарлатан», написанной за несколько лет до депортации в Терезиенштадт). В ней отражается влияние моравского фольклора, проявившееся в особой ладовой организации (дорийский лад от *h* с VI высокой ступенью), в неквадратном строении темы, синкопированной ритмике с акцентами на вторую и третью доли. Обратим внимание в этой теме и на полиритмическую запись, создающую контраст первых скрипок (3/4) и остальных партий (6/8).

¹ Похожие принципы работы Л. Яначека можно обнаружить и в других сочинениях, например в третьей части сюиты «Молодость».

Рис. 2. П. Хаас. Этюд для струнного оркестра, главная тема, тт. 17–22.



Еще одна типичная «моравская» мелодия — тема третьего раздела, производная от первой, в характерном лидийском ладе с IV высокой ступенью с широким использованием синкоп [3, 165]. Но обращаясь к темам диатонического плана, П. Хаас не пренебрегает возможностями хроматического обогащения музыки, что отражается, прежде всего, в сопровождающих мелодическую тему голосах.

Рис. 3. П. Хаас. Этюд для струнного оркестра. Третья тема, тт. 135–137.



Вышеизложенные наблюдения подтверждают присутствие в произведении П. Хааса традиции чешской композиторской школы.

Полифонизация музыкальной ткани и, с другой стороны, опора на «народную попевочность» в чешской музыке — это главные маркеры национального стиля, о чем писал еще Б.В. Асафьев: «Оркестр у чехов в силу давности культуры полифонии и наличия “попевочной” основы, живой, дышащей, обычно всегда полон чувства “жизнедеятельности” и пластичности» [1, 360].

Чешские истоки, кроме того, обнаруживаются и в отсылках к традиции профессиональной чешской музыки. Одной из таких отсылок стала аллюзия на главную тему Реквиема А. Дворжака, которая возникает в трансформированной главной моравской теме в разделе фугато. Сравним начальный оборот двух тем, близкий баховской теме Креста (см. рис. 1 и рис. 4)²:

Рис. 4. А. Дворжак. *Requiem Aeternam*, основная тема, мт. 1–6.

Solo. Soprano

Andante ♩ = 60
pp

Re - qui - em ae - ter - nam. do -

Andante ♩ = 60 con affizione.

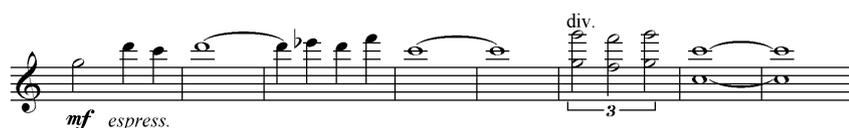
p pp fp

Не только черты моравской музыки прослеживаются в калейдоскопе тем Этюда. В нем обнаруживаются и некоторые элементы еврейской синагогальной музыки. Так, наиболее ярким примером, по мнению Л. Педуцци, является четвертая тема (E), построенная на «характерных

² Наличие этой аллюзии важно, если принять во внимание, что другой узник Терезиенштадта, композитор В. Ульман (1898–1944), также использовал данную тему Реквиема А. Дворжака в качестве основы для дуэта Смерти и Пьеро в созданной в лагере опере «Император Атлантиды».

мелодических элементах песнопений в синагогах (например, “Hashkiveinu” или “Jehi Rocoun”)» [3, 165].

Рис. 5. П. Хаас. Этюд для струнного оркестра, четвертая тема, *mm.* 201–208.



Что касается формообразования, здесь осуществляется отход от традиций сонатно-симфонического цикла. Этюд для струнного оркестра представляет собой одночастную композицию, в которой концентрическая форма сочетается с принципами танцевальной сюитности. Похожий принцип работы демонстрирует в своей музыке Б. Барток, активно внедряющий концентрическую форму, полифонические приемы развития, нарочитую неквадратность строения тем. Ниже представлена форма-схема (А — оstinатный мотив вступления, В — главная «моравская» тема в дорийском ладе, С — «моравская» тема в лидийском ладе, D — тема медленного интермеццо, Е — новая «еврейская» тема).

Рис. 6. Форма-схема Этюда для струнного оркестра П. Хааса.

1 ч.(А)		2 ч.(В)		3 ч.(С)		4 ч. 5 часть(ВR)		6 часть (СA)														
А	В	А В		В1(Фуга)		Св.С СA		D В1(Фуга) R E		С	А	СA	А									
16	14	16	13		60		3	5	15		15		27		17	14		14	5	3	11	
59		60		23		15		58		33												

Таким образом, рассмотренные примеры из Этюда для струнного оркестра показывают, что П. Хаас оригинально претворяет в своем творчестве традиции национальной чешской школы (Л. Яначека, А. Дворжака), стиливые черты неофольклоризма и неоклассицизма в духе

Б. Бартока и И. Ф. Стравинского. Заимствования и влияния становятся основой для формирования собственного стиля, в котором мы отмечаем следующие черты:

— темы национального характера не вплетаются в музыкальную ткань (такой романтический тип работы с фольклорным тематизмом был у Л. Яначека), но становятся «моделью», с которой композитор играет, дистанцируясь от ее эмоционального содержания («игра с моделью» обуславливает и внедрение цитат, например, тематического ядра Реквиема А. Дворжака);

— преобладает скерцозная и танцевальная образность, что отражается и в особой роли ритмической организации, и в причудливых движениях мелодических линий;

— сложная метроритмическая организация становится одним из главных принципов обновления музыкального материала, которая обуславливает устремленность общего движения, его динамическую активность;

— широкое применение ладов народной музыки (лидийского и дорийского), которые создают чешский национальный колорит, сочетается с богатым использованием хроматики в сопровождающих мелодическую тему голосах;

— гармония не основана на классических тональных функциях T–S–D, создаваемые аккордовые последовательности обусловлены с одной стороны модальным мышлением композитора, а с другой — влиянием полифонических принципов;

— использование остинатных элементов в сопровождении (например, элемент А из вступления), которые пронизывают ткань фактуры на протяжении всего произведения, объединяют музыкальный материал в единое целое, выполняя структурирующую, упорядочивающую функцию;

— характерен отход от формы классического сонатно-симфонического цикла и возвращение к сюитному принципу с чертами концентрической формы, на уровне малых форм композитор избегает стереотипов, в частности квадратного строения тем.

Этюд П. Хааса показывает, что, несмотря на сильное влияние иных стилевых истоков, композитор вырабатывает свою собственную манеру, отличную от того, что было представлено в истории музыки прежде. Его свежие находки вкупе с крепкой опорой на традиции создают гармоничное стилевое единство.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Асафьев Б.В.* Избранные труды. Т. IV. Избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке. М.: Музыка, 1955. 440 с.
2. *Варунц В.П.* Музыкальный неоклассицизм: исторические очерки / В. П. Варунц. М.: Музыка, 1988. 80 с.
3. *Peduzzi L.* Pavel Haas: Leben und Werk des Komponisten. Hamburg: von Bockel, 1996. 202 s.
4. *Spurný L.* Pavel Haas: “Janáček’s Most Talented Student” // *Muzikološki Zbornik (Musicological Annual)*. 2015. Vol. 51. № 2. P. 119–125.
5. *Uslin Karen Lin.* Grasping at Hours of Freedom: Musical Life in the Terezin Concentration Camp: Dissertation for the Degree Doctor of Philosophy. Washington: the Catholic university of America, 2015. 247 p.