



Антон Остапенко
(Санкт-Петербург)

ИЗ ИСТОРИИ «ВОЗРОЖДЕНИЯ ГЕЙРРА ТВЕЙТТА» НА РУБЕЖЕ XX И XXI ВЕКОВ.

Избирательная известность целых культурных и художественных традиций, как и отдельных творческих фигур, побуждает к размышлениям об их маргинальности. И в истории музыки, в истории как далекой, так и недавней, найдем немало интереснейших мастеров, оказавшихся в силу тех или иных причин маргинальными.

Адаптируя термин *маргинальность* применительно к музыковедению, Л.О. Акоюн и Л. О. Адэр, авторы проекта новой исследовательской группы Международного музыковедческого общества «Маргиналы музыки XX века», сознательно расширяют границы применения этого термина¹: «Под “маргиналами” <...> подразумеваются не второстепенные представители известных течений, а достаточно оригинальные и в своем роде выдающиеся мастера, которые по объективным или субъективным обстоятельствам оказались на обочине основных направлений музыкально-исторического процесса. Причинами забвения или игнорирования таких композиторов могли стать слишком ранняя смерть, самоустранение от активного участия в музыкальной жизни, неспособность выдержать конкуренцию с более деятельными современниками и т. п. В результате литература по ним скудна, их произведения исполняются несистематически, неполно или вовсе не исполняются. Между тем у каждого из них — своя, неповторимая история «маргинализации»; многие из этих историй драматичны, даже трагичны, и все они запечатлелись в своеобразных художественных мирах»².

Истоки трагической «маргинализации» норвежского композитора Гейрра Твейтта (1908–1981) находятся в самой основе его художественного мировоззрения — его национальных творческих устремлениях, с которыми стали ассоциироваться националистические взгляды композитора в 1930–1940-е годы. Твейтту оказались созвучны идеи третьего рейха о пангерманизме и неоязычестве как альтернативы христианству, что послужило поводом для современников отстраниться от его творчества. Норвежский исследователь Терье Эмберланн (Terje Emberland) так комментировал свою работу «Религия и раса. Неоязычество и нацизм в Норвегии в 1930–40-е годы», на страницах которой предстает история Твейтта: «Главной задачей для меня было показать, что норвежский национал-социализм был гораздо более сложным явлением, чем его обычно представляют. Он подразумевал “романтических идеалистов” с одной стороны и Квислинга с другой. Твейтт принадлежал к первой группе, которые рассматривали национал-социализм как политическое выражение распространившейся идеи пантеистической религии, также подразумевавшей расовую революцию»³.

Если короткий период сотрудничества с нацистами, вызвавший отторжение соотечественников, биограф композитора Рейдар Стурос (Reidar Storaas) назвал первой *трагедией* его жизни, то второй, и, несомненно, куда более значительной, была утрата

¹ Кроме того, на сайте электронной энциклопедии Альтернативная культура предлагается ещё одно пояснение к использованию этого термина применительно к искусству в целом: <http://www.altermond.ru/marginalization.html> «совокупность <...> признаков, образующих явление творческой неортодоксальности».

² Из информационного письма секции «Маргиналы музыки XX века» на международной музыковедческой конференции «Север в традиционных культурах и профессиональных композиторских школах», проводившейся в Петрозаводске 1–7 сентября 2011 года.

³ Emberland, Terje. Geirr Tveitt vert stigmatisert.// Aftenposten <http://www.aftenposten.no/meninger/debatt/article2827336.ece>



трех четвертей рукописей всех сочинений в пожаре на ферме композитора в Нурхаймсунне в 1970 году. После этого события Твейтт пребывал в тяжелом душевном состоянии, и оставшееся десятилетие своей жизни был занят восстановлением утраченных рукописей по сохранившимся от пожара фрагментам, по записям на пластинках, сделанным в разных европейских студиях, по автографам, находившихся у его друзей. Творческая активность композитора тогда значительно снизилась, и до его смерти в 1981 г. появилось лишь несколько новых сочинений.

В 1970–1980-е гг. о Твейтте было слышно крайне мало. Возросший интерес к его творчеству со стороны современных исполнителей и исследователей позволяет назвать последние два десятилетия «*возрождением Твейтта*»⁴. В этом процессе можно условно выделить два этапа – с 1985 по 2000 г. и с 2000 г. – по настоящее время с кульминацией в 2008 г., когда исполнилось 100 лет со дня рождения композитора. Эти этапы разнятся в степени интенсивности, в масштабе работы и результатах. Согласно статистике Международной библиографической базы данных *WorldCat*⁵, выделяемый нами второй период «возрождения Твейтта» отличается большим числом (в среднем в два раза) записей музыки и публикаций статей.

Одним из наиболее значительных событий первого периода является выход в свет собрания записей Твейтта-пианиста, осуществленный норвежской компанией *SIMAX Classics* в 1994 году. В компакт-диск включены Третий фортепианный концерт, в котором автор исполнил партию сольного фортепиано (1947), его Двадцать девятая соната (1955) и пьесы «Эолова арфа» (1949) и «*Morild*»⁶ (1952). Этот уникальный релиз позволяет нам воссоздать облик Твейтта, чей пианистический талант известный норвежский пианист Лейф Уве Андснес сопоставляет с даром Рахманинова, Скрябина и Прокофьева⁷.

Три диска сочинений композитора для фортепиано соло, записанные Ховаром Гимсе (Håvard Gimse) в 1997 г., а также концерты и Вариации на норвежскую мелодию для фортепиано с оркестром в 2001 и 2003 годах стали большим вкладом пианиста в «ренессанс Твейтта» в девяностые годы. Эти записи продолжили линию Хьелля Бэккелунда (Kjell Vækkelund) – выдающегося норвежского пианиста, впервые обратившегося к наследию Твейтта после его смерти в восьмидесятые⁸.

Если Ховар Гимсе исполнил за редким исключением всю фортепианную музыку Твейтта, то Уле Кристиан Рюуд (Ole Kristian Ruud), дирижер Симфонического оркестра Ставангера, в течение целого десятилетия возвращал к жизни симфоническое наследие композитора. С 1998 по 2008 годы под руководством Рюуда были исполнены сюиты «Сто мелодий из Хардангера», кантата «Телемарк», «Симфония бога Солнца», симфонические картины «Причуда» и «Приллар»; совместно с хардингфелером Арве Муэн Бергсетом (Arve Moen Bergset) были записаны два концерта для скрипки феле с оркестром, с пианистом Нильсом Мортенсеном (Nils Mortensen) – Пятый концерт и Вариации на норвежскую народную мелодию. Также Рюуд со Ставангерским оркестром осуществил концертное исполнение балета «Сны Бальдра».

⁴ Так назвал появление многочисленных компакт-дисков с музыкой Твейтта журналист с литературным псевдонимом Свейн Селланро в блоге *New Antaios* (<http://www.new-antaios.net/2011/04/geirr-tveitt-svein-sellanraa/>) (настоящее имя автора не выяснено). Представляется, что в полной мере это понятие можно распространить и в целом на весь феномен особого интереса к личности Твейтта на рубеже XX и XXI столетий.

⁵ С этой статистикой можно ознакомиться по следующей ссылке: <http://www.worldcat.org/identities/lccn-n81-100698>. На каждый год во временной шкале приведен список событий, связанных с творчеством Твейтта.

⁶ *Morild* (норв.) – световой эффект, производимый планктонами в морской воде ночью.

⁷ Andsnes, Leif Ove. Andsnes, Leif Ove. CD-tekst «Tveitt plays Tveitt». SIMAX 1993.

⁸ Тогда Бэккелундом была исполнена только Двадцать девятая соната. С полным списком пластинок и компакт-дисков с музыкой Твейтта можно ознакомиться на соответствующей странице посвященному композитору сайта: http://www.geirrtveitt.com/02_08_gt_records.html.



В январе 1990 года вышла в свет первая монография о Гейрре Твейтте его близкого друга, музыкального журналиста Рейдара Стурса. В ее заглавии присутствует название популярной песни композитора, созданной им на основе народной мелодии, – «Музыка Гейрра Твейтта. Песнь водопада» (Tonediktaeren Geirr Tveitt, songjen i fossaduren). 25 сентября 2008 г. в Бергене и 27-го в Нурхаймсунне состоялась презентация второй монографии Стурса о Твейтте «Между триумфом и трагедией»⁹. Она значительно превосходит первую книгу по количеству ранее не известных и опубликованных впервые документов, учитывает новые музыковедческие работы о композиторе и в целом предстает более подробным и развернутым исследованием.

Самым важным результатом *второго* этапа «возрождения Твейтта» была реконструкция сочинений по остаткам уцелевших после пожара партитур и записям, сделанным при жизни самим композитором. Восстановление его наследия «воспринималось как важная задача национального значения»¹⁰. Особое внимание в связи с этим было уделено первому крупному сочинению Твейтта и самому масштабному в норвежской музыке XX века¹¹ – балету «Сны Бальдра». Как оказалось, к тому же, самому многострадальному. Ажиотаж вокруг этой партитуры связан с ее сложной судьбой, утратой и восстановлением в разных редакциях¹². Балет «Сны Бальдра» был сочинен в середине 1930-х годов и прозвучал сперва в clavire в Тюбингене, Лейпциге и Бергене. В 1935 г. состоялась премьера в Берлине в концертном исполнении, в 1938 – в Осло, в зале Университета Аула¹³. Предполагалось, что вскоре после этих премьер последует и сценическая постановка балета в Ковент Гардене, однако, по ряду обстоятельств, этим планам не суждено было осуществиться. Когда Твейтт находился в Париже, он познакомился с неким Брюсом Оттли, который обязался представить сочинение в Ковент Гарден. Партитура находилась в театре, когда был совершен авиационный удар по Лондону во время Второй мировой войны. Сам композитор считал, что партитура была тогда утрачена. Оставался лишь один экземпляр в Нурхаймсунне, который сильно пострадал в пожаре 1970 года. В начале 2000-х Алексей Рыбников предпринял попытку восстановления партитуры «Снов Бальдра» по записи, сделанной в Осло в 1938 году. Основой работы послужила фотокопия уцелевших фрагментов, предоставленная Норвежским музыкальным информационным центром (NMIC) и дочерью Твейтта Гюри (Guri) и сыном Хауку (Haoko). В воссозданном виде балет впервые был исполнен в 2002 году Бергенским симфоническим оркестром.

При осуществлении реконструкции другого сочинения, «Симфонии бога Солнца», основанной на тематическом материале балета, норвежский композитор Коре Дювик Хюсбю (Kaare Duvik Husby) обнаружил фрагменты полной партитуры и оркестровых голосов всего балета. Это позволило ему дополнить реконструкцию Рыбникова и максимально приблизить стилистику восстановленных эпизодов к тому виду, который балет имел при жизни его создателя. Хюсбю включил колоритное звучание ударной группы, в составе которой значатся двенадцать барабанов, настроенных пентатонически. Прологи чтеца к каждому акту балета восстановлены по сохранившимся программкам с оригинального исполнения. Так, самое значительное сочинение периода становления

⁹ Storaas, Reidar. Mellom triumph og tragedie. Geirr Tveitt – ein biografi. Oslo, “Gyldendal”, 2008.

¹⁰ Olav H. Hauge og Geirr Tveitt. 100-års jubileet 2008. Forprosjekt hausten 2005, s. 5. http://polsak.ivist.no/polsak_filer/0/VEDLEGG/2006004902-357527.pdf

¹¹ Доверимся в этом определении его автору – Свейну Селланро.

¹² Режиссер Сондре Бьёргум (Sondre Bjørgum) посвятил «Снам Бальдра» документальный фильм, который вышел на телеэкраны Норвегии в июне 2008 года.

¹³ Кроме того, фрагменты этого сочинения прозвучали в Копенгагене и Париже. На сцене он никогда не ставился, прежде всего, в связи с отсутствием в те годы в Норвегии для этого сил – ни сцены, ни группы в 30-е, да и последующие годы до 1958 года в Осло не существовало.



композитора Твейтта было возрождено и впервые, спустя семьдесят лет после премьеры, исполнено.

Но вот последняя, совсем недавняя страница в истории «Снов Бальдра». Режиссер документального фильма о балете Сондре Бьёргум (Sondre Bjørgum), усомнился в том, что лондонская рукопись балета погибла в результате авианалета. «В процессе создания фильма мне стало необычайно интересно, и я отправил письмо в Ковент Гарден. Оказалось, все эти годы у них просто лежала нетронутой целая коробка с партитурой «Снов Бальдра». «Я не знаю, в какой степени Гейрр Твейтт считается в Англии значительным композитором, однако то, что там не слышали о нем или об истории с утраченным сочинением, довольно занятно. Так же как и то, что они ничего не сделали с партитурой. В то же время у нас дома, в Норвегии, поддерживается история о том, что партитура Твейтта утеряна во время бомбардировки Лондона. Все это мне кажется немного трагикомичным...»¹⁴.

Таким образом, история «Снов Бальдра» остается открытой. Еще предстоит выяснить, есть ли расхождения между версией Рыбникова–Хюсбю и оригинальной партитурой.

Музыка к балету «Сны Бальдра» Гейрра Твейтта – центральное сочинение его третьего периода творчества (1935–1942), который Р. Стурос назвал «древненорвежским проектом» (norrønt prosjektet). Оно же стало и первым музыкально-сценическим произведением композитора, в котором воплотились поиски путей обновления музыкального языка, предпринятые им ранее в других жанрах. Его сюжет основан на мифе о Бальдре от рождения и прихода вместе с ним весны до трагической смерти и погружения мира в долгую глубокую зиму. Оставлены в стороне тщетные попытки богов вернуть Бальдра из царства мертвых и вместе с ним возратить и сияние солнца, и красоту весны, олицетворением которых он являлся.

Обращение Твейтта к мифу о Бальдре в контексте произведений, созданных на сюжеты из Эдды, предстает едва ли не единственным исключением из одной странной закономерности. По какой-то причине композиторы Северной Европы обходили стороной важнейший миф древнегерманского эпоса. Смертью бога весны Бальдра предвещается гибель богов и конец мира, получившие в скандинавских сагах название *Рагнарёк* (*Ragnarøk*). Одним из редких случаев обращения к этому сюжету является забытый зингшпиль датского композитора Юхана Хартмана «Смерть Бальдра», сочиненный в 1779 году.

Однако насколько сложным оказывается сам поиск параллели с сочинением Твейтта, настолько удивителен его результат. Одновременно и практически в одном и том же месте у двух композиторов возник замысел крупного сочинения о Бальдре со сходной идеей сценического воплощения – у Юна Лейфса и Гейрра Твейтта. Классик исландской музыки Юн Лейфс приступил к партитуре хореографической драмы «Бальдр» тогда, когда Твейтт в конце своего обучения в Лейпциге вынашивал идею балета «Сны Бальдра». «Это один из многих случаев, когда художников посещают одни и те же идеи одновременно, при этом они совершенно не знают друг друга»¹⁵. Как-то раз Твейтт упомянул, что получил письмо от «некоего Лейфса», в котором тот сообщает, что «сочиняет исландскую музыку» и хотел бы ознакомить с ней. Твейтт не отнесся к этому предложению серьезно и потому оставил письмо без ответа. Он так и не узнал ни одной ноты «Бальдра» Лейфса. Взаимное влияние столь близких по своим художественным воззрениям и авторскому почерку художников не состоялось.

¹⁴ Habbestad, Ida. Tveitt-partitur funne i Covent garden.// Ballade. <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2008022013293219187457>

¹⁵ Storaas, Reidar. Mellom triumph og tragedie. Geirr Tveitt – ein biografi. Oslo, “Gyldendal”, 2008, s. 101.



Работая над балетом «Сны Бальдра», Гейрр Твейтт стремился достигнуть особого звучания, которое напоминало бы, по его представлению, древнорвежскую музыку. Поиск архаичного и подлинно норвежского колорита были двумя направлениями, в которых развивалась композиторская мысль. В каждом элементе музыкального языка Твейтт нашел своеобразные решения этого сочетания.

Присутствие наклонения ладов народной музыки обусловлено не только желанием композитора отобразить родной фольклор, но и убеждением в их универсальном характере в европейской музыке в целом. Черты миксолидийского, лидийского, дорийского и фригийского ладов проникают, за некоторым исключением, во все темы балета. При этом каждый из них сообщает узнаваемый характер как отдельной теме, так и образу.

Темы в миксолидийском и лидийском наклонениях передают состояние богов и людей на празднествах, посвященных Бальдру. Таковы тема Браги с характерным только для нее сочетанием мелодического мажора с чертами лидийского и мелодии, выраженной из лейтмотива Эдды в начале второго акта в миксолидийском ладу.

Upp te fä-fen i fir upp te fä-fen i fir upp te

fjo - na å lei - ka fi-hei ka i fof - flur og te kik - kur alt hir.

Og te haf - tin fekk fir og te kraf - tir fekk fei. Alt—

hir ær - vi ko - men te hir, ær vi ko - men te fir. Alt vil

ta - la og lei - kamedhef - tu i ko - men ær - vi ko - men alt hir. Å me

dei - ra uppfrei!

Дорийский выражает печаль, которой проникнут танец Бальдра во втором действии.



Фригийский минор встречается в сценах с остродраматическими событиями. К ним относятся состязание человека с великанами в конце первого действия, возвращение великанов во втором и сцена видений Бальдра в третьем актах. Здесь также присутствует материал, основанный на звукоряде с увеличенными секундами, символизирующий, наступление злых сил. Все лады народной музыки участвуют в обрисовке сферы человека, Бальдра и богов.

В ряде случаев Твейтт прибегает к приему перемещения мелодий из одного ладового наклонения в другое. Показателен в этом отношении пример с темой соло флейты *in F* из вступления. Здесь она излагается сперва в миноре, а в седьмом и десятом тактах темы возникает примета фригийского лада – характерная интонация со второй низкой ступенью. После лейт-комплекса великанов эта тема звучит в соль миксолидийском. Разница между сумрачным оттенком образа в первом случае и торжественным, просветленным во втором достигнута, прежде всего, посредством изменения лада. К этому добавляются и различия в тембровых решениях: холодное звучание солирующей флейты *in F* в низкой тесситуре и экспрессивная кантилена у всей группы струнных инструментов усиливают контрастность образов.

Большую роль в партитуре играют кварто-квинтовые мелодии и гармонии. Совершенные консонансы квинту и кварту Твейтт считал самыми древними элементами музыки. Они характерны также для норвежского народного исполнительства на скрипке феле. Кварто-квинтовость заложена в лейтмотиве Эдды, который является интонационным зерном всего сочинения.



Эти интервалы чаще встречаются в гармонических вертикалях в разных пластах фактуры. Так, во второй лейттеме людей они задействованы в фигурированном басы. Также квинты участвуют в сопровождении к мелодии в теме танца Бальдра.

Архаическая простота, даже примитивность отражается и в синтаксисе большинства мелодий, и их ритмическом рисунке. Это распространяется также на лейтмотивы и лейттемы (особенно на лейтмотив Эдды). Мелодии редко превышают диапазон октавы. К этому можно добавить и диатоничность, в которой выдержана вся партитура, за исключением немногих тем, как, например, темы погружения Бальдра в сон.

Особую роль в создании архаичного колорита играет оркестр и особенно группа ударных, которая представлена многочисленными видовыми инструментами. Специально к концертной премьере сочинения были приготовлены пентатонические барабаны. Их сочетания с другими инструментами – с фортепиано (пример в приложении), ксилофоном и пиццикато струнных (аналогично) создают особые тембровые миксты. Апофеозом звучания ударных инструментов является финал балета, когда они скандируют характерный ритм лейтмотива Бальдра.

Реконструирование музыки Твейтта не прекращается и в наши дни. Поистине «бесконечный юбилей» (*endelaust jubileum*), по выражению главного менеджера юбилейного проекта Кристин Хелле-Валле¹⁶. 5 августа 2011 года вышел новый компакт-диск с сочинениями, написанными композитором для струнного оркестра – «Гейрр Твейтт. Из дневника путешествий» (“*Geirr Tveitt: From a Travel Diary*”). В нем представлены: Струнный квартет в форме программной сюиты из восьми частей, озаглавленных по наименованиям мест путешествий композитора; три пьесы в переложении для струнного оркестра, трех духовых и арфы из балета «Домовой» (*Husguden*). Произведения восстановлены по записи 1960 года, сделанной на NRK оркестрантами музыкального общества «Гармония». Эту работу выполнил скрипач и музыковед Тур Юхан Бёэн (*Tor Johan Vøen*), который использовал в ней также голоса более поздней оркестровой версии Квартета. Коллектив Бёэна *Fragaria Vesca* записал в этом варианте Квартет Твейтта в студии *SIMAX Classics*. Эти сочинения еще никогда не были доступны в записи¹⁷.

Можно сказать, «возрождение Твейтта» принесло щедрые плоды. Большая часть утраченных партитур восстановлена, многие сочинения исполнены. Конечно, пожар 1970 года нанес едва ли восполнимый урон творчеству Твейтта: утрачена камерная музыка, включая около пяти десятков фортепианных сонат. До нас дошла только лишь Двадцать девятая соната, напечатанная до пожара. Несмотря на то, что творческое наследие одного из самых плодовитых и даровитых композиторов своего поколения в объеме трёх четвертей навсегда утеряно, список произведений Твейтта все же остаётся весьма обширным. Ида Хаббестада указывает, что после работ по восстановлению 90 произведений число опусов Твейтта достигает 300¹⁸. В 1990-е гг. ряд сочинений Твейтта прозвучали не только впервые после смерти композитора, но и стали мировой премьерой. Музыка Твейтта вошла в репертуар таких выдающихся норвежских пианистов, как Ховар Гимсе, Эйнар Рёттинген, Нильс Мортенсен, Гейр Ботнен, Лейф Уве Андснес, дирижеров и руководимых ими оркестров – Карстен Андерсен, Пер Драйер, Уле Кристиан Рюуд, Бьярте Энгесет. Если ранее трудно было найти хотя бы одно исполнение сочинений

¹⁶ *Habbestad, Ida*. Et endelaust jubileum? <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2008010909351140124971>

¹⁷ Подробнее об этом: <http://www.bt.no/bergenpuls/musikk/anmeldelser/En-musikalsk-reisedagbok-2565785.html#.TzV-GE5mKQk>

¹⁸ *Habbestad, Ida*. Tveitt-partitur funne i Covent Garden. <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2008022013293219187457>



Твейтга, то по прошествии двух с половиной десятилетий мы имеем возможность сравнивать интерпретации.

Если до «возрождения Твейтга» его имя упоминалось преимущественно в связи с национальным направлением в норвежской музыке 1930-х годов, то сегодня он рассматривается в контексте всей истории музыки и признается одним из самых оригинальных норвежских композиторов XX века. Примечательно, что на компакт-диске *SIMAX Classics* 2005 года «Пятеро наших великих» (*Våre fem store*) имя Твейтга стоит в одном ряду с Эдвардом Григом, Юханом Свенсенем, Юханом Хальворсенем и Харальдом Сэверюдом.