

ЖАНР “СИМФОНИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ”

В ТВОРЧЕСТВЕ А.ОНЕГГЕРА

Статья посвящена изучению одного из аспектов симфонического творчества Артура Онеггера – французского композитора первой половины XX века. Опираясь на монографический материал, автор выделяет три произведения, объединенные общей идеей непосредственного воплощения моторных образов: “Пасифик 231”, “Регби” и “Симфоническое движение № 3”. Анализ музыкального текста осуществляется с точки зрения выявления его моторно-пластической семантики. При этом последовательно прослеживается и подчеркивается своеобразие образно-драматургической концепции каждого сочинения, отмечается функциональное многообразие их формы, рассматривается круг вопросов, касающихся особенностей тематической, метроритмической и фактурной организации.

Симфоническое творчество Артура Онеггера, наряду с его камерными произведениями и музыкой для театра, является одной из ярких страниц в панораме западноевропейской инструментальной музыки первой половины XX в. Объект исследования настолько многосоставен, что он вызывает немало мнений и трактовок вопросов жанра, формы и содержания. Научные исследования, в которых рассматривается жанровая специфика его симфонического стиля, немногочисленны. Так, “военные” симфонии – Вторая и Третья – стали объектом анализа и сравнительного сопоставления с аналогичными явлениями мирового симфонизма в статьях Б.Ярустовского “Военные симфонии Онеггера”, вошедших фрагментами в его книгу “Симфонии о войне и мире” (М., 1966). В монографии Л.Раппопорт “Артур Онеггер” (Л., 1967) симфониям Онеггера отведен специальный раздел. Исследование С.Павчинского “Симфоническое творчество А.Онеггера” (М., 1972) является попыткой комплексного анализа симфонического творчества Онеггера, что повлекло сосредоточенность автора на конкретном разборе симфонических произведений. Книга Е.Сысоевой “Симфонии А.Онеггера” (М., 1975) посвящена анализу симфоний композитора. Характеризуя этапы его творческого пути, автор детально рассматривает проблемы его симфонического стиля, прежде всего это характерные черты драматургии, тематизма, формы, элементов музыкального языка. Следует отметить, что в настоящее время нет целостной аналитической работы, освещающей специфику ранних симфонических сочинений Онеггера, в том числе трех его “симфонических движений”. Мы делаем попытку анализа с точки зрения выявления их моторно-пластической семантики. Подобный проблемный методологический подход к анализу музыкального текста одночастных симфонических произведений может стать продуктивным не только для формирования более полного представления о симфоническом стиле композитора, но может быть применен и к анализу сложноорганизованной музыкальной материи инструментальной музыки второй половины XX в.

В 20-е годы прошлого столетия начинается интенсивное восхождение композитора к вершинам будущего зрелого стиля симфонических обобщений. Важнейшим достижением творческих исканий этих лет стало появление нового типа программы и нового жанра, обозначенного автором как *симфоническое движение*: “Симфоническое движение” [№ 1] – “Пасифик 231” (1923), “Симфоническое движение № 2” – “Регби” (1928) и “Симфоническое движение № 3” (1933). Наличие “движений” как отдельной жанровой разновидности в симфоническом творчестве Онеггера подтверждает особый интерес композитора к непосредственному воплощению образности особого рода, источником которой стали всевозможные проявления моторики. “Симфонические движения”, как и другие одночастные сочинения этого периода (“Песнь Нигамона”, “Летняя пастораль”, “Гораций-победитель”, “Песнь радости”), являются оригинальными по замыслу, художественно осмысленными произведениями симфониста большого дарования, будущего автора пяти симфоний. Их образный строй отражает ведущие современные течения в искусстве начала XX века – конструктивизм и урбанизм. В “Пасифике” и “Регби” нашли косвенный отклик некоторые урбанистические тенденции эстетики Эрика Сати – идейного лидера французской группы “Шесть”, членом которой в эти годы был Онеггер.

Музыкальное содержание “симфонических движений” перерастает программный ориентир, вынесенный в название. Образы этих произведений обладают достаточной степенью обобщенности, несмотря на присутствие ряда натуралистических звуковых штрихов, вроде нарастающего гула мчащегося паровоза в “Пасифике” или “спортивных” столкновений в “Регби”. Проявления моторной образности в музыкальном отношении самодостаточны и не требуют дополнительных “сюжетных” уточнений, которыми были так увлечены авторы первых рецензий: “Некоторые...люди наполняли свои высокопрофессиональные статьи описаниями шума шатунов и лязга тормозов либо овального мяча и возникающих вокруг него схваток центров нападения...” [1, с. 132]. Авторская трактовка заголовков не столько звукоизобразительна и иллюстративна, сколько эмоционально реактивна, так как направлена на непосредственное образное выражение стихии движения. Художественное осмысление моторной энергетики у Онеггера выражается моделированием состояния эстетического упоения движением. Подтверждением такой авторской позиции является исчезновение любого намека на ассоциацию в названии последнего из “движений”. Концептуально насыщенное “Симфоническое движение № 3” – образец чистой инструментальной музыки, не отягощенной какими-либо внемзыкальными прототипами и аналогиями.

Своеобразие музыкального решения сочинений обусловлено их моторным характером – “виртуозные пьесы моторного характера для симфонического состава” [2, с. 70] – и наличием признаков концертности – “особый тип концертных пьес для симфонического оркестра” [3, с. 80]. По сути, это музыкальный триптих различных вариантов авторского прочтения моторной идеи: любование позитивной энергетикой в “Пасифике”, культивирование “спортивной” активности в “Регби”, воплощение инфернальной наступательности в “Симфоническом движении № 3”.

Осознавая важность логического упорядочения музыкально-образной стихии, при моделировании различных типов моторики композитор стремится акцентировать ее чисто эстетический аспект: устремленность поступательного движения (в “Пасифике”); позитивную энергию игрового азарта (в “Регби”); лаконизм агрессивной моторики (в “Симфоническом движении № 3”). В результате именно ощущение динамики разнохарактерного движения и становится смыслоопределяющим фактором концепции каждого из “движений”.

Ни одно другое симфоническое сочинение Онеггера не имело такой ошеломляющий успех у публики, как “Пасифик 231”. Став популярным, оно не только принесло молодому композитору международное признание, но и закрепило за собой значение эмблемы его раннего творчества. “Pacific” был воспринят как гимн индустриальному духу нового века, как музыкальный образец ярко конструктивистской направленности, воспевающий победу человеческого разума и преклонение перед мощью величественной силы техники. Однако, несмотря на ультрасовременное название (“Pacific” – марка скоростного локомотива американского производства) этого произведения, не звуковая иллюстрация материального прототипа, а идея музыкального воплощения двигательной стихии *per se* (лат. “само по себе”) инициировала его создание.

Своеобразие образно-драматургической концепции определяется двумя моментами. С одной стороны, конструктивистские устремления отразились в выборе композиционно-технических приемов, акцентирующих особое значение логики: “(Я. – А.Х.) руководствовался ... отвлеченным замыслом вызвать впечатление такого ускорения движения, которое казалось бы сделанным с математической точностью, в то время как его темп постепенно замедлялся” [1, с. 118–119]. С другой стороны, заданной образной “программой” становится сугубо эмоциональное любование стихией движения. Именно этот авторский замысел представляется первичным по отношению к позднему уточнению “Пасифик”, обозначенному лишь после окончания работы над партитурой: “Я не стремился подражать шумам локомотива, но хотел передать зрительное впечатление и физическое наслаждение движением в чисто музыкальном построении... Оно исходит из объективного восприятия: неторопливое дыхание машины в состоянии покоя, толчок начала движения и прогрессивное его ускорение” [4, с. 141]. Если конструктивность музыкального решения репрезентирует идею волнового движения, то достигаемый при этом эффект длительного эмоционально ощутимого “пребывания” в энергетической стихии достигается именно за счет математической выверенности всех этапов. Для композитора важен эффект музыкального воплощения самого ощущения поступательной динамики. Исследуя природу такого типа движения, Онеггер обращается к оригинальным приемам развития, среди которых отметим

наиболее показательные.

Драматургия сочинения подчиняется определенным фазам движения, координация которых следует логике красочно-эффектного изображения энергетической стихии. На разных иерархических уровнях организации сложной трехчастной формы сменяют друг друга фазы “крещендирования” и “диминуирования”, активизирующие моторное ощущение. Значение фазы развития распространяется на функциональное многообразие формы, специфику метроритмической драматургии и фактурной организации.

Разнонаправленность этих фаз определяется ведущим значением идеи *сжатия* и *расширения* музыкального времени, что выражается в двухволновой ритмической драматургии и посредством использования приемов варьирования. Последовательный переход от крупной пульсации ритмических единиц (целые, половинные) через дробление (четверти, восьмые, триоли восьмых, шестнадцатые) приводит к эффекту максимального ускорения в кульминации (общая реприза, ц.12 партитуры) и затем – к финальному торможению в обратном порядке (кода, ц.17 партитуры). В результате именно ритмическое исследование моторной стихии становится главным режиссером ее воплощения: дыхание двух разнонаправленных ритмических волн соответствует волновой динамике устремленного движения, а применение полиритмических наслоений оркестровых линий (ц.11; ц.15 + 4 тт. партитуры) закрепляет конструктивное господство линейного характера развертывания моторного импульса.

Метаморфозы временных структур реализуются в условиях приоритета контрапунктической техники, подчеркивающей векторную направленность движения, и посредством крещендирующе-диминуирующих напластований и перемещений фактурных блоков. Смены типов фактуры (хоральная в теме вариаций, общие формы движения в разработочных эпизодах, смешанный тип с выделением solo в кульминационных проведений основных тем) соответствуют фазам сгущения и разряжения энергии. В результате нестандартность авторского подхода к этому экспериментальному замыслу сочинению нашла свое художественное выражение в особых способах музыкальной реализации.

“Регби” в отличие от “Пасифика” не имеет декларированной программы, и лишь отдельные высказывания композитора могут свидетельствовать о первоначальном интересе к изображению эпизодов спортивной игры. Своеобразие концепции сочинения связано с отстранением музыкального содержания от “спортивной” и какой-либо иной программности. Название становится лишь условным указанием на характер моторики. Позитивный эмоциональный тонус выражает дух игры – упоение молодостью, энергетикой активного действия и восторженным ощущением жизни в ее динамических проявлениях. Трактовка образов движения обусловлена действием принципов игровой логики в условиях симфонического развития (сонатная форма с элементами вариационности и рондообразности), свойства которого реализуются в композиционно-техническом значении разработки и эпизодов разработочного типа (ц.14, ц.16, ц.19 – 2 тт. партитуры).

На уровне драматургического рельефа формы игровое преломление принципа контраста выражается противопоставлением сфере устойчивости обширной сферы неустойчивости. На тематическом уровне игровая логика реализуется в полимотивной интонационной драматургии, основанной на переключках и варьировании исходного материала. Основными музыкальными носителями “двигательной” информации становятся две темы, в орбите которых располагаются многочисленные мотивные образования, рожденные из кратких *motto*. Первая тема (ц.1 партитуры) концентрирует в себе энергетический заряд, разряжение которого обуславливает ее многосоставность. Вторая лирическая тема (ц. 13 – 8 тт. партитуры) выделяется особой мелодической экспрессией. По-театральному эффектны их интонационные метаморфозы: они необычны по изломанности интервального рисунка (ц. 1 – 9 тт. партитуры, скачок до ундецимы в первой теме), основываются на “скользящем” параллельном движении (ц.1 + 7 тт.; ц.3 партитуры) и т.д. Игровой ракурс возникает при столкновении и контрапунктировании различных тем (ц.20; ц.23 + 3 тт.; ц.25; ц.29 партитуры). Ритмическая организация акцентирует значение синкопированной ритмики и эпизодов длительных моторных нарастаний (ц.5; ц.8 – 5 тт.; ц.23 – 6 тт.; ц.28 партитуры) и спадов (ц.27 партитуры). Профиль *фактурной* организации формируется за счет использования различных средств: чередование аккордовых комплексов с разреженной по вертикали звучностью энергичных импульсов (гроздь секунд и кварт – ц.10 – 5 тт. партитуры), переключки коротких линейных мотивов, поток фигурационных пассажей (ц.1 - 9 тт.; ц.5 – 6 тт.;

ц.9; ц.12 партитуры). Изображение легкого и стремительного движения достигается за счет приоритета мобильной духовой и струнной групп оркестра. Логика игровых ситуаций воздействует и на ладогармонический облик сочинения. При общей диатоничности, преобладающем D-dur (тональность радости у Онеггера) часты вторжения полигармонических и политональных блоков (ц. 20 партитуры и др.).

Таким образом, культивирование энергетической экспрессии выразилось в разнообразии игровых проекций моторики, реализующих свои свойства в условиях насыщенного музыкальными событиями симфонизированного развития.

В отличие от предыдущих произведений образы “Симфонического движения № 3” находятся вне притяжения какой-либо “программности”. Это ярко эмоциональное повествование о судьбах мира и трагизме Личности является авторским размышлением о смысле бытия в эпоху мировых катаклизмов. Центр художественных приоритетов композитора смещается с исследования внешних кинетических характеристик движения (скорость, направленность, конфигурация, интенсивность) в сторону его внутреннего осмысления как носителя идеи содержания. На смену экспериментальным интересам к воплощению конструктивности движения (“Пасифик”) или его игровой динамичности (“Регби”) приходит экспрессивное авторское осознание скрытых подтекстов разрушительных энергий *motto*. Концептуальная насыщенность этого сочинения обусловила его особое драматургическое решение. Здесь противопоставлены два образных мира – внешняя агрессия (*Allegro marcato*) и внутренняя рефлексия (*Adagio, solo* саксофона).

Образы *Allegro marcato* (сонатная форма с эпизодом вместо разработки) концентрируют в себе энергетику гротесковой скерцозности (Г.П., ц.1 – 8 тт. партитуры), экспрессивность повышенного тона (П.П., ц.4 партитуры) и обширные “поля” нагнетательного движения (центральный эпизод, ц.6 + 3 тт. партитуры) с кульминацией-“ударом” (ц. 17 – 5 тт. партитуры). Непосредственное воплощение энергии ритма становится самостоятельным “персонажем”, вызывающим ассоциации подавления, внешней агрессии.

Образы *Adagio* (ц.17 партитуры), являясь единственным примером глубоко личного высказывания в рассматриваемой триаде сочинений, представляют мир скорбной рефлексии-размышления одинокой Личности (*solo* саксофона) в хаосе гибели и разрушения. Главенство принципов монологичности усиливается приоритетом мелодического фактора в становлении формы, поэтапно уточняющего развертывание одной мысли. Содержательный подтекст выявляется семантикой похоронного марша – трансформированного “агрессивного” марша-скерцо *Allegro marcato*. Симфоническое развитие подчиняется музыкальной логике исследования моторной идеи: на грани двух разделов энергетический сгусток “удара” вызывает шоковое состояние оцепенения (образ смерти, молчания) и затем – рефлексии *solo*.

Ряд композиторских приемов направлен на создание эффекта наступательного движения: лаконизм тем, разветвленная сеть *crescendo* (ц. 2; ц.4 – 2 тт.; ц.10 – 3 тт.; ц.12 + 8 тт.; ц.14 + 6 тт.; ц.16 – ц.17 партитуры), остигатное нагнетание (центральный эпизод, ц.6 партитуры), эпизоды отстранения (*sub. piano* ц.3 + 9 тт.; ц.13 + 2 тт. партитуры), остродиссонантная звуковая среда двенадцатиступенной ладотональности, контрапунктирование тем.

“Симфоническое движение № 3” венчает триаду онеггеровских “движений” и является кульминационным вариантом воплощения моторных образов не только как образов движения-*стихии*, но и как образов движения-*идеи*. Не отягощенные предметной ассоциативностью, они выходят на уровень смысловых обобщений и становятся активными персонажами, выражающими авторский замысел.

Поиск неординарных творческих решений привел Онеггера к применению особых художественных средств, которые рождаются непосредственно в связи с двигательным замыслом и приобретают своеобразные трактовки в каждом из “симфонических движений”. Доминирующей идеей развития становится работа с временными структурами, формирующими динамический профиль формы. В качестве структурообразующих единиц выступают различные фазы развития и их сочетания по принципу крещендирования и диминуирования, игрового чередования, волнового развития: конструктивно-программная идея временного сжатия и расширения в “Пасифике”, господство игровой логики чередования структур в “Регби”, контраст двух взаимозависимых временных ракурсов в “Симфоническом движении №3”.

Таким образом, оригинальность творческого осмысления моторных образов сказывается на всех уровнях организации музыкального материала. Это выражается в следующем.

1. Ведущее значение принципа контраста отражает специфику онеггеровского симфонизма в драматургическом рельефе формы: волновая драматургия в “Пасифике” и в “Симфоническом движении №3”; контрастная – в “Регби” (контраст игровых ситуаций) и в “Симфоническом движении №3” (контраст двух фаз развития).

2. Режиссерская функция метроритма, организация которого направлена на создание “урбанистических” звуковых эффектов при столкновении и взаимодействии различных метров и ритмических фигур. Применение остиной повторности способствует не только возникновению иллюзии упорядоченно-механического движения (“Пасифик”), но становится и средством нагнетания моторной энергии (*crescendo-diminuendo* в “Пасифике” и “Регби”, движение остинатного комплекса полиритмии и полигармонии в “Пасифике”).

3. Приоритет линейности выражает динамическую устремленность моторики: конструктивную векторную направленность в “Пасифике”, игровую многофокусность в “Регби”.

4. Уточняющие жанровые характеристики насыщают особой содержательностью образно-смысловую палитру сочинений: хорал (первая тема “Пасифика”, главная тема “Регби”), гротесковая маршевая скерцозность (первый раздел “Симфонического движения № 3”).

5. Доминирующее значение временных, “фазовых” структур формирует динамический профиль формы.

В результате возникает уникальный в творческой практике Онеггера оркестровый триптих, воспевающий стихию движения в энергетически насыщенном пространстве трех его симфонических проекций, освещенных неповторимостью стиля.

1. *Онеггер, А.* О музыкальном искусстве / А.Онеггер; вступит. статья и коммент. В.Александровой; пер. с фр. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1963. – 216 с.

2. *Павчинский, С.* Симфоническое творчество А.Онеггера / С.Павчинский. – М.: Советский композитор, 1972. – 227 с.

3. *Раппопорт, Л.Г.* Артур Онеггер / Л.Г.Раппопорт. – Л.: Музыка, 1967. – 304 с.

4. *История зарубежной музыки* / ред. В.В.Смирнов. – СПб.: Композитор, 2001. – Вып.6. – С. 141.