

В. Конен



РАЛЬФ ВОАН УИЛЬЯМС

В. КОНЕН

РАЛЬФ

ВОАН УИЛЬЯМС

ОЧЕРК ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

**ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1958**

Творчество Ральфа Воан Уильямса настолько тесно связано со всей своеобразной судьбой английской музыки, что вне этого фона его значение не может быть ни понято, ни оценено.

Воан Уильямс начинал свою деятельность на рубеже нашего века. Этот период вошел в историю английской культуры под названием «музыкального возрождения». В самом деле, впервые после перерыва, охватывающего два столетия, впервые после Генри Перселла, умершего в 1695 году, английская музыка в конце прошлого столетия вновь приблизилась к уровню общеевропейского музыкального искусства.

Современный читатель, не занимавшийся специально вопросами истории искусства, быть может, и не догадывается о великом прошлом английской музыки. Начиная со средневековья и вплоть до конца XVII столетия Англия не только удерживалась на уровне самых передовых в музыкальном отношении стран, но неоднократно играла роль лидера в прогрессивных музыкальных движениях¹.

¹ Так, например, английское народное многоголосие в средние века оказало сильнейшее влия-

Замечательный расцвет английская музыка пережила в конце XVI и в XVII столетии. Эпоха Шекспира и Мильтона создала блестящее музыкальное созвездие — знаменитую школу мадригаллистов и клавесинистов (Берд, Булл, Таллис, Дауланд, Пирсон) и гениального Перселла, во многих отношениях опередившего музыку своего века.

Но уже с восемнадцатого века в английской музыке началась эпоха длительного и глубокого упадка. Громадный разрыв между континентальной и английской музыкальной культурой XVIII и XIX столетий разителен. Все богатейшие традиции английской музыки прошлого, ее характерные национальные жанры были забыты. Даже Гендель, сыгравший огромную роль в художественной жизни Англии, творчески сформировался на немецкой и итальянской почве. Он приехал в Лондон вполне сложившимся музыкантом и, воплощая в своих поздних ораториях традиции англий-

ние на зарождение и развитие полифонического стиля в европейских странах. В период раннего Возрождения англичанин Джон Данстепль (ум. 1453) сыграл роль основоположника крупнейшей школы контрапунктистов. Первая школа клавесинистов также сформировалась в Англии. Оперы Перселла во многих отношениях опередили достижения современного ему европейского музыкального театра.

ской культуры в широком смысле слова (в особенности традиции английской литературы), по существу избежал влияния национальной музыки.

Английский народ все время оставался в высшей степени восприимчивым к новейшим достижениям европейской музыки. С Лондоном связана деятельность и Гайдна, и Вебера, и Мендельсона, и множества других художников континентальной Европы. Однако сама Англия не участвовала в бурном развитии мировых музыкальных школ XVIII и XIX столетий и не создала музыкального искусства, которое хоть сколько-нибудь приближалось к ним по своему профессиональному уровню. На протяжении этих двух столетий в музыке Англии нельзя найти ничего, что можно было бы сопоставить по идейно-художественному значению с национальными английскими школами поэзии, прозы, театра, живописи. И только в конце XIX века английская музыка, подобно сказочной «спящей красавице», начала пробуждаться от своего двухвекового сна. Появилась группа композиторов и музыкальных деятелей (Эдуард Эльгар, 1857—1934, Чарлз Парри, 1848—1918, Чарлз Станфорд, 1852—1924), творчество которых позволило говорить о зарождении в Англии новой современной музыкальной школы. За ними последовала многочисленная плеяда пред-

ставителей более молодого поколения (Воан Уильямс, Холст, Делиус, Блосс, Бакс, Бриттен и др.).

Творческое оживление сопровождалось «открытием» давно забытого музыкального фольклора и расцветом национальной исполнительской культуры. Все это было воспринято в Англии как знамение музыкального ренессанса.

Особенно видная и в высшей степени своеобразная роль в этом движении принадлежит Ральфу Воан Уильямсу. Выступив на композиторском поприще в годы становления и распространения модернизма, он оказался тем не менее подлинно национальным художником. В гораздо большей степени, чем любой из его предшественников и ровесников, он связал свое искусство с национальными традициями, с характерными формами английской художественной культуры.

*

Свой самобытный творческий стиль Воан Уильямс нашел после длительного периода исканий.

Ральф Воан Уильямс родился в деревне графства Глочестершайр 12 октября 1872 года. Он получил общее образование в Кэмбридже (1892—1895) и одновременно занимался музыкой (композиция и орган) как в университете, так и в Королевском

музыкальном колледже в Лондоне. Университетское образование определило широту умственного кругозора будущего композитора, ощутимую в дальнейшем во всей его творческой деятельности. То обстоятельство, что музыкальные интересы его юношеских лет были оторваны от исполнительства (в частности фортепьянного), также повлияло на направленность его художественных вкусов.

Учителями Воан Уильямса по композиции были первые деятели «музыкального возрождения» Чарлз Парри и Чарлз Станфорд. Находясь под сильнейшим воздействием немецкой романтической музыки, они ориентировали в этом же направлении окружавшую их композиторскую молодежь. В 1896 году Воан Уильямс посетил Германию, где некоторое время учился у Макса Бруха в Германской академии искусств и познакомился с музыкой Вагнера в Байрейте.

Однако ни в Германии, ни в академическом музыкальном мире у себя на родине он не находил путей, которые отвечали бы его творческим стремлениям. В музыке Воан Уильямса раннего периода (по существу вплоть до 1910—1912 годов) ощути-мо страстное стремление вырваться из тисков немецкого романтического стиля. Но контуры собственного художественного облика долгое время не вырисовывались.

Глубоко не удовлетворенный собой, он сознательно воздерживался от публикации большинства своих произведений. И только в 1904 году, когда композитору было уже 32 года, произошло событие, совершившее перелом в его творческой судьбе.

Этим событием было непосредственное знакомство композитора с английским музыкальным фольклором.

Как это ни странно, но национальный музыкальный фольклор был заново «открыт» в Англии только в нашем веке. Старинная английская песня (тесно связанная с танцем) сложилась еще в эпоху Шекспира, но затем была каким-то образом утеряна в городской культуре XVIII—XIX столетий. Она упорно вытеснялась новым видом бытовой городской музыки (возникшей, по-видимому, не без влияния английского музыкального театра легкого жанра). Но на рубеже нашего века неожиданно обнаружилось, что старинный музыкальный фольклор Англии в полной мере сохранился как живое искусство во многих районах страны, в особенности среди населения, не связанного с промышленными городскими центрами.

Это открытие связывается преимущественно с именем энтузиаста-фольклориста Сесила Шарпа (1859—1934), совершившего подлинный переворот в господствующих представлениях об английской народной

музыке. Начав в 90-х годах свои фольклорные экспедиции, он в 1899 году впервые увидел обрядовые танцы английской деревни и пришел к выводу, что они являются современным вариантом древних языческих ритуальных танцев. Организовав в Лондоне Общество народной песни (Folk Song Society), которое поставило перед собой задачу собирания и изучения современного музыкального фольклора, Шарп записал около пяти тысяч песен в разных районах Англии и США¹.

«Двадцать лет назад только несколько человек знали о существовании в Англии народных песен... — писал Шарп в предисловии к своему классическому труду «Английская народная песня»², — и даже они, возможно, не могли предвидеть всего того, что затем произошло. В то время существовало широко распространенное мнение, что мы не имеем своей народной

¹ К наиболее интересным открытиям Шарпа относится установление факта, что в изолированных гористых местностях южных штатов США, куда в XVII веке переселились крестьяне из Англии, до сих пор сохранились в почти неприкосновенном виде старинные английские песни и танцы. Не только музыка, но даже обороты речи и произношение, давно вышедшие из употребления в городах Англии и США, широко используются в этом современном «англо-американском» фольклоре.

² English Folk Song, London, 1907.

Песни и что английский крестьянин, единственный во всей Европе, не умеет выражать свои чувства в песне и танце. Перед лицом фактов, известных нам теперь, является необъяснимой загадкой, как могла возникнуть эта поразительно ошибочная концепция, как она могла найти своих сторонников и на протяжении стольких лет оставаться непровергнутой...»

Среди молодых музыкантов, занявшихся собиранием и изучением английской народной песни (Люси Бродвуд, Дж. Фуллер-Мэйтланд, С. Бэйринг Гоулд, Чарлз Марсон, Мод Карпелес), был и Воан Уильямс. Он являлся одним из основоположников Общества народной песни.

В 1904 году композитор поехал «в глушь», в графство Норфольк. Проживая там среди крестьян, фермеров, рыбаков, моряков, он непосредственно из их уст записывал песни и наблюдал коллективные народные танцы. В этой музыке сохранились многие характерные особенности «архаизированных» баллад времен Шекспира и Перселла. Национальные черты английских крестьянских песен заключаются и в особенностях текста (характерные эпические сюжеты с неожиданно вклинивающимися драматическими моментами, нередко проникнутые лирическим настроением), и в выразительных приемах. В их музыке ощутима органическая связь с ритмами коллективных

танцев, которые характеризуются строгой организованностью и элементами театральности. В мелодике, отличающейся законченностью и красотой, отражены и закономерности поэтической структуры, и интонации, свойственные английской речи.

На Воан Уильямса открытие современного английского фольклора произвело в полном смысле слова потрясающее впечатление. Ему стало ясно, что в его извечных чертах и заключена сущность национально-английского в музыке и что только через сближение с национальным фольклором лежит путь к формированию английской музыкальной школы.

Характерно, что самое значительное и самобытное его произведение раннего периода — песня «Липовая роща» (1900) — уже соприкасалось со стилем английской народной песни. В этом сближении решающую роль сыграл поэтический текст, написанный на народном диалекте, чрезвычайно близкий по стилю и духу к поэзии Роберта Бернса.

С этого момента творческие искания Воан Уильямса следовали по определенному руслу. Композитор стал неутомимым исследователем английского музыкального фольклора; он его изучает, многократно аранжирует, основывает на нем свои произведения. Ему принадлежит много десятков разнообразных обработок английских

народных песен. Впечатления от первой фольклорной экспедиции отразились в ряде произведений, использующих подлинные народные темы, в частности в «Норфолькской рапсодии» (1906)¹.

Однако метод цитирования народных песен очень скоро перестал быть для него характерным. Воан Уильямс настолько сблизился с фольклором, что начал мыслить ритмо-интонациями английских народных песен. Их характерные лады, не мажоро-минорные, а старинные, вышедшие из употребления в профессиональной музыке с конца XVII столетия (в частности миксолидийский, эолийский, фригийский), типичные пентатонические и гексатонические попежки в мелодии, определенные ритмические обороты, связанные с английскими деревенскими танцами, — все это пронизывает темы Воан Уильямса и определяет склад его музыкального языка. Среди его многочисленных произведений трудно найти хотя бы одно, которое не было бы окрашено ладо-интонационным колоритом английского фольклора.

¹ К другим произведениям Воан Уильямса, основывающимся на подлинных народных темах, относится «Английская народнопесенная сюита», пять вариаций на песню «Дайвс и Лазарус», «Running Set» — музыка к старинному танцу, сохранившемуся среди английских переселенцев в США (см. сноску на стр. 9).

В качестве примера можно привести следующие темы:

1 Allegretto tranquillo Из балета „Иов“



p cantabile

2 Allegro molto Из первого струнного квартета



scherzando

3 Poco più mosso Из оперы „Влюбленный сэр Джон“



И все же не только органическая связь с английской народной песней определила своеобразие творческой манеры Воан Уильямса. (В этом отношении его можно было бы назвать лишь последователем Мусоргского, Римского-Корсакова, Сметаны, Дворжака, Грига.) Важнейшая особенность творческой манеры Воан Уильямса, отличающая его как от других деятелей английского «музыкального возрождения», так и от композиторов континентальной Европы,

заключается в своеобразном претворении выразительных приемов английской музыки эпохи позднего Ренессанса.

Поворот к традициям XVI—XVII столетий не был результатом умозрительных поисков «новизны». В начале XX века в Англии началось широкое увлечение культурой так называемой «эпохи Тюдоров» (конец XV — начало XVII века) — одного из самых замечательных периодов в истории английской литературы, драмы, поэзии, музыки и архитектуры. Воан Уильямс был захвачен этим движением и углубился в изучение английской поэзии и музыки того времени. (В частности, много лет спустя, в 1936 году, увлечение искусством английского Возрождения отразилось в его хоровой сюите «Пять Тюдоровских портретов» на тексты поэта конца XV — начала XVI века Джона Скельтона). Работа над редактированием произведений Перселла, которую он предпринял по поручению Перселлевского общества, еще более расширила его кругозор и обострила интерес к национальным традициям в музыке.

Одновременно дух бунтарства против романтической эстетики непрерывно толкал его на поиски новых, свежих выразительных средств. Композитор даже ездил в 1909 году в Париж к Равелю, который олицетворял для него все наиболее новатор-

ское в современной музыке¹. Занятия с Равелем укрепили в нем убеждение в необходимости раскрепостить гармонический язык от «формул» XIX столетия. Эта тенденция была уже в большой мере подготовлена в его творчестве оригинальной ладовой системой английской народной песни. Быть может, у Равеля же английский композитор почерпнул веру и в художественную актуальность старинных «досонатных» форм, характеризующих английскую музыку периода ее расцвета. Во всяком случае, своеобразный гармонический стиль Воан Уильямса, наложивший отпечаток неповторимости на все его произведения, безусловно, восходит к Перселлу и английским мадригалистам конца XVI — начала XVII века. Первым произведением Воан Уильямса, выражающим его самобытную творческую манеру, была «Фантазия на тему Таллиса»² (1909), написанная в фригийском ладу.

Близкая по принципам развития к старинному мадригалу, «Фантазия» широко ис-

¹ Влияние Равеля на Воан Уильямса в целом мало ощутимо. Оно заметно отчасти лишь в одном произведении, относящемся к году занятий с Равелем, — в песенном цикле с сопровождением квартета, написанном на стихи английского поэта А. Хаузмана «Парень из Шропшайра» («The Shropshire lad»).

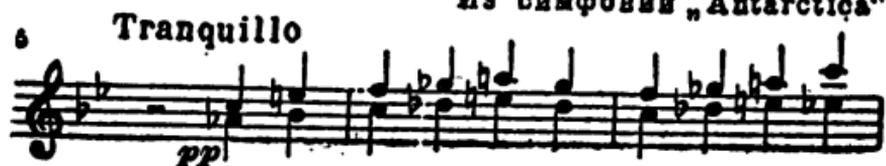
² Томас Таллис сочинил эту тему в 1567 г.

пользует доклассические гармонии, в частности цепи параллельных квинт. Начиная с этого произведения, подобные параллельные интервалы (в особенности квинты и терции), распространенные в английском народном многоголосии прошлой эпохи, становятся типичными для гармонического языка Воан Уильямса:

Из фортепянного концерта



Из симфонии „Antarctica“



Из кантаты „Сыновья света“



Своеобразная полифония, также восходящая к старинному многоголосному стилю, обращает на себя внимание в фактуре «Фантазии» и многих последующих произведений автора.

Исполнение «Фантазии на тему Таллиса» впервые принесло композитору признание. Впоследствии критика заговорила о том, что этим произведением Воан Уильямс раскрепостил английскую музыку от чужеземных влияний.

Связи со старинными жанрами заметны и во многих последующих произведениях композитора. Так, например, в Партите для двойного струнного оркестра ощутимы «перселлевские» ритмы, заимствованные из шотландских народных танцев и песен. Фортепьянный концерт, — полный антипод романтическому пианизму, — возрождает своеобразное «ударное» звучание клавишных токкат. Concerto grosso, где используется излюбленная Перселлом форма остинатного баса, соль-мажорная месса, в характере хоровой музыки Берда, балет «Иов» в форме «маски» (национально-английская разновидность музыкального театра XVII века) и целый ряд других произведений свидетельствуют об устойчивом интересе автора к старинной английской музыке.

Не следует, однако, думать, что здесь имеет место стилизация. Музыка Воан

Уильямса вполне современного склада, она претворяет лишь отдельные выразительные приемы английских жанров XVII века.

В качестве образца можно указать на Интермеццо из Партиты для двойного струнного оркестра (посвященное известному музыканту-джазисту Генри Холлу), где типично перселлевские ритмы переплетаются с джазовым синкопированием:



8 *Andante con moto*

pizz p

This musical notation shows a grand staff (treble and bass clefs) in 4/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo marking is 'Andante con moto' and the dynamic is 'pizz p'. The notation includes chords in the right hand and a bass line in the left hand, with some notes marked with accents.

На формирование самобытного художественного стиля Воан Уильямса чрезвычайно большое влияние оказали образы классической отечественной литературы.

Для подавляющего большинства его произведений характерна программность. За редчайшими исключениями, образы музыки Воан Уильямса связаны с такими темами и мотивами английской жизни, которые

уже нашли классическое воплощение в национальной литературе и поэзии. Уолт Уитман — единственный поэт неангличанин, оказавший заметное воздействие на творческие замыслы композитора¹.

Наиболее непосредственно связь с национальной литературой проявляется в песнях, хорах и произведениях для музыкального театра. В песнях Воан Уильямса часто встречаются тексты из фольклора, из библейской поэзии, из бытовых гимнов, то есть всего того, что уже на протяжении ряда веков стало в Англии традицией массового искусства. Либретто его балетов и опер — все без исключения — опираются на английские литературные сюжеты. Многие симфонии Воан Уильямса имеют эпиграфы из английской поэзии. Шекспир, Бенъян и Мильтон, Шелли, Бэйк и Розетти, Диккенс, Киплинг и Стивенсон, равно как и другие классики английской литературы от эпохи Возрождения до нашего времени, вдохновляли композитора на создание его крупнейших произведений.

Жизненность своих художественных принципов Воан Уильямс проверял в непосредственном общении с широкими народными кругами.

¹ С образами поэзии Уитмана связаны, например, его «Морская симфония», «Три поэмы» и другие сочинения.

Как композитор, он нашел себя только тогда, когда порвал с академической средой и связал свою деятельность с демократическими, непрофессиональными формами, типичными для английского музыкального быта.

Особое значение для формирования его творческого стиля имела длительная связь с народными музыкальными фестивалями.

Эти деревенские фестивали имеют в Англии давние традиции. Они выросли из любительских хоровых кружков, типичных для демократической английской провинции. Композитора, всегда испытывавшего отвращение к изысканному и вычурному, привлекала в них возможность пропагандировать высокохудожественную музыку, внедрять в музыкальную жизнь народа простое и чистое искусство. Воан Уильямс неоднократно руководил подготовкой этих провинциальных музыкальных празднеств, получая за это лишь очень скудное вознаграждение, специально сочинял для них не только музыку, но и пояснения к программам. В частности, именно на хорошем фестивале была впервые исполнена в 1910 году симфоническая «Фантазия на тему Таллиса». Ряд других произведений Воан Уильямса также специально написан для подобных случаев («Кантата на текст Уолт Уитмана», 1905, «Пять мистических

песен», 1911, «Фантазия на рождественские гимны», 1912).

Характерно, что и свое первое произведение для музыкального театра (инструментальные номера к комедии Аристофана «Осы», 1909) композитор написал для одной из тех студенческих постановок в Кембридже, которые являются в Англии древнейшей университетской традицией.

Всю свою жизнь, будучи уже прославленным симфонистом, Воан Уильямс продолжал ориентироваться на музыкальные нужды и вкусы широкой аудитории, не связанной с профессиональными кругами. Так, одна из его лучших опер «Влюбленный сэр Джон» (1924) была создана для экспериментального студенческого театра, балет «Старый Король Коул» (1923) — для кружка народных танцев. Камерная сюита «Домашняя музыка» (1941) задумана специально для любительского музицирования. Для объединенных школьных хоров Воан Уильямс написал четырехголосную полифоническую пьесу «Сыновья света» (1951), для женских музыкальных кружков — хоровую сюиту «Народные песни четырех времен года» (1949). Он писал музыку для кино, а в последние годы создал хореографическую постановку для телевидения.

Стремление связать свое творчество с бытовой музыкой Англии является осо-

знанным художественным идеалом Воан Уильямса и проходит красной нитью через весь его творческий путь.

Не только как композитор, но и как музыкально-общественный деятель — педагог, дирижер, писатель, организатор — Воан Уильямс принадлежит к самым прогрессивным и привлекательным личностям среди английских художников нашего времени. Он является преподавателем композиции в Королевском колледже, лектором по вопросам музыки в различных университетах, дирижером хора имени Баха, одним из руководителей Общества народной песни и Общества народного танца. Этим, однако, не исчерпывается его разнообразная внекомпозиторская деятельность. Большой интерес представляет его книга «Национальная музыка», возникшая из курса лекций, прочитанных им в одном из американских университетов. Воан Уильямс проводит в ней мысль, согласно которой ценность мирового искусства определяется богатством образующих его разнообразных национальных культур. Эту его установку можно было бы охарактеризовать как воинствующую оппозицию и шовинизму, и космополитизму. Всю жизнь Воан Уильямс сознательно отказывался от официальных постов и почестей ради того, чтобы сохранить за собой свободу мнений и высказываний.

За первым периодом, характеризуемым длительными и упорными поисками своего собственного стиля, последовали годы бурной творческой деятельности. Поражает не только широкий диапазон идейно-художественных интересов композитора, но и его неиссякающая творческая энергия. Им создано восемь симфоний и двадцать других симфонических и камерно-инструментальных произведений, десять опер и балетов, более двадцати пьес для хора, много десятков песен. Старость не принесла с собой творческого угасания.

Восьмую симфонию композитор сочинил в 1956 году в восьмидесятичетырехлетнем возрасте, седьмую — за три года до того. Произведения, созданные в 40-х и 50-х годах нашего века, не только не повторяют уже сказанное композитором в более ранний период, но, наоборот, открывают новые художественные области, новый круг образов и художественных приемов. Показательно, что в 40-х годах композитор серьезно увлекся музыкой для кино, которая впоследствии послужила даже источником для одной из его наиболее значительных и оригинальных симфоний.

Жизнеспособность искусства Воан Уильямса была predeterminedена его идейно-художественными взглядами. В эпоху буржуазного модернизма, когда пренебре-

жение к широкой аудитории стало господствующей тенденцией в среде многих художников Запада, он сформулировал и провозгласил свое кредо, сущность которого заключалось в том, что «композитор не должен жить в отрыве от народа», что он должен стремиться к созданию такого искусства, которое отражало бы жизнь всего общества¹.

Больше всего английская музыкальная общественность ценит Воан Уильямса как симфониста. В этой области творчества особенно полно и ярко осуществилось стремление композитора посредством национальных форм воплотить в своем искусстве широкий объективный мир, обращаясь ко всему передовому человечеству.

Промежуток между временем сочинения первой и восьмой симфонии Воан Уильямса составляет около пятидесяти лет (1910—1956). В истории Англии эти годы, охватывающие период между двумя мировыми войнами, характеризуются глубокими социальными потрясениями, огромными идейными сдвигами. Творческий путь Воан Уильямса-симфониста отражает развитие общественной мысли этой эпохи. В известном отношении его симфонии образуют своеобразную музыкальную параллель к «Сэге о Форсайтах».

¹ Цит. по Grove. Dictionary of music and musicians, том VIII, 1954, стр. 698.

Своими первыми двумя произведениями в этом жанре композитор завершил связи с романтической эстетикой XIX столетия.

Первая симфония носит название «Морской». По существу это хоровая кантата, изложенная в форме четырехчастного цикла, который в структурном отношении близок сонатно-симфоническому. Текст этого произведения заимствован из сборника «Листья травы» Уолт Уитмана. Еще в годы юности Воан Уильямса американский поэт произвел на него глубокое впечатление демократической широтой своих взглядов, богатством настроений, «неприглаженной» остро-выразительной манерой письма. Начиная с 1903 года, композитор не расставался с мыслью воплотить образы поэзии Уитмана в музыке. Морские стихи Уитмана отвечали настроениям широкой народной аудитории. В английском быту, в истории Англии, в ее литературе, народной поэзии образы моря занимают такое же ведущее место, как образы леса в немецком фольклоре или образы степи — в русском. И действительно, в английской провинции «Морская» симфония долгое время оставалась наиболее популярным произведением Воан Уильямса. Важную роль в этом сыграл также и ее «хоровой» облик; с древнейших времен хоровые жанры являются в Англии наи-

более массовым видом музыкального искусства.

Четыре года спустя Воан Уильямс завершил свою первую крупную работу, знаменитую «Лондонскую» симфонию. На протяжении сорока лет это произведение занимает прочное место в репертуаре симфонических оркестров многих стран мира.

В «Лондонской» симфонии композитор стремится воплотить не столько картину английской столицы прошлого века, сколько ее дух. И в том, как он воспринимает и преломляет в музыке образы этого города, проявляется психология художника-романтика. Несмотря на некоторые новаторские черты музыкального языка, произведение это близко эстетике XIX века. Оно проникнуто романтическим пафосом, исполнено эмоциональной непосредственности. В отношении музыкального языка и приемов развития «Лондонская» симфония родственна симфониями Брамса или Дворжака¹.

Но многообразный тематизм симфонии во многих случаях интонационно связан со «звуками» лондонских улиц. Компози-

¹ Симфония не является программой. Она состоит из четырех частей:

I. Вступление. *Allegro risoluto*.

II. *Lento*.

III. Ноктюрн в форме скерцо.

IV. Вступление. Финал. Эпilog.

тор сам обосновал свое стремление опозитивировать эти звуки и перевести их в план художественно-обобщенных интонаций.

«Разве вокруг нас не звучит музыка, которую мы могли бы... возвысить до уровня высокого искусства?—писал он. — Хор в мюзик-холле, исполняющий рефрен популярной песни, дети, пляшущие под шарманку... победные гимны на футбольных матчах, крики уличных торговцев, чувствительные напевы фабричных работниц. Разве это нам ничего не говорит?»¹

И в самом деле, в «Лондонской» симфонии мы слышим и мотив, воспроизводящий напевы английских уличных торговцев (конец второй части), и характерную песенку уличного шарманщика в ноктюрне:



Там же (в коде) соло арфы звучит намеком на отдаленный бой часов. Маршевая тема финала вобрала в себя обороты английских народных песен, выдержанные во фригийском ладу:

¹ Ук. ист., стр. 697.



«Лондонская» симфония была завершена в 1914 году. Этот рубежный год в истории Европы наметил границу и в симфоническом творчестве Воан Уильямса. В его третьей симфонии (1917—1922) уже полностью определился разрыв с традициями романтизма.

Третья симфония называется «Пасторальной». Композитор сочинял ее, будучи на военной службе в годы первой мировой войны. Интерес к пасторальной теме в данном случае был порожден духом протеста против войны. Грозной, разрушающей силе войны композитор противопоставил пасторальную идиллию, олицетворяющую мир и покой. Это было выражением мечты о прошлом, о безвозвратно утерянном идеале.

Образы «Пасторальной» симфонии всецело выражены новыми средствами. Здесь

господствуют те черты музыкального языка, которые впервые отчетливо проявились в «Фантазии на тему Таллиса» (жесткие параллельные гармонии, полифоническая фактура, своеобразные лады, связанные своим происхождением с народной песней, и т. п.)¹.

Следующие три симфонии Воан Уильямса не имеют названий. Однако их яркие и конкретные образы позволяют усматривать воплощение в них определенных программно-характера замыслов². Общественная атмосфера одного из наиболее страшных десятилетий в современной западноевропейской истории (1935—1945) определила содержание этих симфоний.

Четвертая симфония (1935), написанная в годы надвигавшейся опасности фашистской агрессии, насыщена мрачным настроением, предчувствием грядущего насилия. Ее музыку отличает единство стиля³. Ин-

¹ Третья симфония, в тональности D-dur, состоит из 4-х частей: I. Molto moderato; II. Lento moderato; III. Scherzo-Moderato pesante; IV. Finale.

² Так поступает один из исследователей творчества Воан Уильямса Frank Howes. См. его книгу *The music of Ralph Vaughan Williams*, Oxford University Press, 1954.

³ Тональность четвертой симфонии — f-moll. Четыре части ее следующие: I. Allegro; II. Andante moderato; III. Scherzo (Allegro molto); IV. Finale con Epilogo Fugato.

тонационные связи органически объединяют разные части, создавая впечатление целостного, не циклического произведения. Как в четвертой симфонии Брамса. драматическая кульминация приходится на финал, напряженно-резкий и передающий ощущение близкой катастрофы.

Пятая симфония, написанная во время второй мировой войны, подобно «Пасторальной», выражает собой идею умиротворения. Углубленно-созерцательный характер ее музыки напоминает проникновенную философичность симфонизма Бетховена. Эта симфония расценивается английской критикой как кульминация творческой эволюции Воан Уильямса. В ней обобщены музыкальные темы ряда других произведений композитора, воплотившие те же образы возвышенного созерцания¹.

Если в пятой симфонии композитор выражает свое отношение к страшной действительности, уходя от нее в мир философской мысли, то в шестой—e-moll (1948) он с потрясающей реалистичностью изображает разрушительную силу войны. Тревога, смятение, ужас господствуют в первой

¹ Пятая симфония D-dur состоит из следующих частей:

- I. Preludio.
- II. Scherzo.
- III. Romanze.
- IV. Passapaglia.

части (*Allegro*). Во второй части военно-фанфарные интонации даны в утрированно-зловещем преломлении. Большого напряжения исполнено и скерцо, а финал, названный эпилогом, подводит философский итог: окончание войны приносит с собой не триумф, а душевное опустошение.

Но пять лет спустя в своей новой симфонии композитор выразил безграничную веру в передовые идеалы человека. Он назвал свою седьмую симфонию (1953) «Антарктической» («*Sinfonia Antarctica*»), так как она возникла из его музыки к фильму, посвященному отважному английскому исследователю Антарктиды Роберту Скотту. Четыре из семи музыкальных эпизодов фильма вошли в партитуру. В хоровой пролог включена музыка, сопровождавшая в фильме картину полярной природы; в первой части звучит музыкальный эпизод, характеризовавший восхождение на ледник. Изображение пингвинов использовано в скерцо, а музыка бури — в финале. И все же, при всех отличающих произведение изобразительно-программных связях, содержание симфонии не может быть сведено к узкой, конкретной теме завоевания природы. В ней выражена в более общей форме идея величия героической борьбы. В качестве эпиграфа к первой части симфонии — «Прелюдии» — композитор избрал строки из заключения «Освобожденного Про-

метей» Шелли, в которых поэт воспекает духовную силу:

Не верить в торжество несовершенства;
Прощать обиды, черные, как ночь;
Упорством невозможность превозмочь;
Терпеть, любить; и так желать блаженства,
Что солнце вспыхнет сквозь туман
И обессилеет отравы,—
Над этим образ твой, Титан,
Лишь в этом Жизнь, Свобода, Слава,
Победа Красоты...

Перевод К. Бальмонта¹.

А эпиграф финала, названного эпилогом, заимствован из последних записей дневника Роберта Скотта, трагически погибшего в антарктических льдах, и начинается словами «Я ни о чем не жалею...»

И наконец, в 1956 году композитор завершил свою восьмую симфонию. Это ярко драматическое произведение проникнуто жизнеутверждающим пафосом. Оригинален ее композиционный замысел. Первая часть, названная Фантазией, написана в вариационной форме. Во второй части — Scherzo alla marcia — звучат только духовые инструменты, а в третьей — Cavatina — только струнная группа. Большой обобщающего характера финал инструментован для полного оркестра, но с увеличенным составом ударных, включающих челесту,

¹ Изд. «Знание», С.-Петербург, 1904, стр. 122.

ксилофон, «вибрафон», разные виды колоколов и др.

Большой размах, внутренняя органическая целостность, подлинный драматизм характеризуют все симфонии Воан Уильямса. Они «овеяны... дыханием живой жизни, которое придает им непреходящую ценность и знаменует путь к истинному прогрессу в музыке»¹, — пишет английский критик Эван Синиор.

Художественное воображение композитора не менее ярко проявилось в области вокально-драматических жанров. Его пять опер и четыре балета очень разнообразны. В каждом из этих произведений — своя неповторимая художественная тема, идея, своя особенная сфера выразительных средств. Характерно, что оперы и балеты Воан Уильямса, все без исключения, увидели свет не на профессиональной сцене. Они шли вразрез с традициями лондонских оперных театров. Студенческим коллективам в университетах и консерваториях, полусамодельным организациям по изучению и пропаганде народного искусства принадлежит заслуга их постановок; эти постановки в большинстве случаев осуществлялись через много лет после создания самих произведений.

Первая опера Воан Уильямса — «Хью-

¹ «Советская музыка», 1957, № 1, стр. 50.

гуртовщик», — создававшаяся в период, когда были написаны «Морская» и «Лондонская» симфонии (1911—1914), воплощает эпизод из жизни английской деревни в эпоху наполеоновских войн. Сюжет трактован в духе реалистического драматического театра. Композитор назвал свое произведение «романтической балладной оперой». Словом «романтическая» он хотел подчеркнуть серьезную трактовку темы любви, отличающую произведение от большинства английских музыкально-театральных пьес, для которых характерно комическое преломление любовной темы. Опера не является «балладной оперой» в строгом смысле слова, так как она не основывается на чередовании разговорных сцен с музыкальными, что обязательно для этого жанра — национальной английской разновидности музыкального театра со времен Перселла. Однако либретто «Хью-гуртовщика», подобно либретто балладных опер, очень близко к театральной драматургии, а в музыке господствуют замкнутые песенные номера в народнобытовом стиле, также свойственные «балладной опере».

Следующая опера Воан Уильямса — «Всадники моря» (1926) — написана на полный текст трагедии ирландского драматурга Джона Синджа. Ее можно характеризовать как музыкальную драму в вагнеровском понимании, но при этом в

ней много общего и с «Пеллеасом и Мелисандой» Дебюсси и с «Борисом Годуновым» Мусоргского. Большая тонкость настроения характеризует эту психологическую драму.

Наиболее выдающееся оперное произведение Воан Уильямса — «Влюбленный сэр Джон» (1924—1929) — представляет собой комедию, но отнюдь не традиционную комическую оперу. Эта «комедия в музыке» написана по «Веселым виндзорским кумушкам» Шекспира — единственному произведению великого драматурга, в котором показана жизнь английской провинции. В отличие от композиторов континентальной Европы, сочинявших на шекспировские сюжеты, Воан Уильямс подчеркивает в комедии местный колорит, раскрывает особенности английского деревенского быта. Наряду с современным фольклором, он использует в своей музыке ряд песен и баллад шекспировской эпохи, в том числе песню «Зеленые рукава», которая в XVI веке была очень популярна и за пределами Англии¹:



¹ Она встречается в первых печатных сборниках бытовой лютневой музыки XVI века, изданных в Италии.

Впоследствии Воан Уильямс написал на эту тему инструментальную фантазию в форме вариаций, которая стала одним из наиболее известных произведений композитора.

Опера Воан Уильямса «Отравленный поцелуй» (1927—1928) названа им «romantic extravaganza»; сочинение это представляет собой чистый образец комической оперы с разговорными сценами.

В конце 40-х годов (1948—1949) композитор завершил свою последнюю оперу «Путешествие пилигрима» по знаменитой аллегории XVII века Беньяна. Для англичан, в особенности живущих в деревне и вообще в провинции, книга Беньяна до сих пор сохранила идейную и художественную актуальность. Простой народный язык прозы Беньяна воспринимается в широких кругах как литературный эквивалент той английской народной песни, которая лежит в основе музыкального стиля Воан Уильямса. В воплощении своего замысла композитор стремился к достижению полного единства между музыкой и литературным текстом.

Во всех хореографических произведениях Воан Уильямса музыка задумана не для классического балета. В них преобладают фигуры, близкие коллективным танцам английской деревни. Ни одно из них и не называется балетом. Так, «Старый Король

Коул» (1923) обозначен композитором как «балет для оркестра», «Рождественская ночь» по Диккенсу (1921—1935) — *quodlibet* на темы популярных гимнов, «Иов» (1930) и «Свадебный день» для телевидения — «маски».

Наиболее выдающееся хореографическое произведение Воан Уильямса — «Иов» — приближается по стилю к английской «маске» XVII столетия, которая представляла собой синтетический жанр, объединявший драму, поэзию, музыку, танец и живопись. В «Иове» литературно-поэтический элемент отсутствует. Называя свое произведение «маской», Воан Уильямс хотел подчеркнуть серьезность его замысла и противопоставить его развлекательной атмосфере, господствующей в современном английском балетном театре. (Напомним, что в XVII столетии «маски» сочинялись самими выдающимися поэтами, в том числе Джоном Мильтоном.) Либретто «Иова» написано не по библейской легенде, а по знаменитым иллюстрациям к книге «Иов», выполненным выдающимся английским художником и поэтом Вильямом Блэйком в начале XIX века.

Этот своеобразный «балет» как бы воплощает живопись в музыкально-сценических образах. В музыке преобладают танцевальные номера, которые бытовали в Англии три века тому назад, в период рас-

цвета национальной «маски» (сарабанда, менуэт, павана, гальярда), но, как всегда у Воан Уильямса, они даны в современном преломлении.

*

Начиная с 20-х годов творчество Воан Уильямса неуклонно завоевывает растущее признание и широкой аудитории, и музыкантов-профессионалов как в самой Англии, так и за ее пределами. Характерно, что в ответах на анкету журнала «Советская музыка» о путях и перспективах современной музыки многие зарубежные композиторы называли произведения Воан Уильямса вехами на пути к музыкальному искусству будущего. Оригинальность при доступности, новаторство в сочетании с традициями, национальный склад при общечеловеческой силе воздействия, и наконец — гуманистический характер — все это придает искусству Воан Уильямса прогрессивные демократические черты. Это первый английский композитор нашей эпохи, творчество которого сравнимо по своему общественному значению с классическими созданиями национального искусства. Современник Джона Гэлсуорси и Бернарда Шоу, Ральф Воан Уильямс может претендовать на такое же положение в английской музыке, какое они завоевали в области литературы и театра Англии нашего века.

СПИСОК ВАЖНЕЙШИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
ВОАН УИЛЬЯМСА

Симфония (8)

1-я «Морская» D-dur	1910
2-я «Лондонская» g-moll	1914
3-я «Пасторальная» D-dur	1922
4-я f-moll	1935
5-я D-dur	1943
6-я e-moll	1948
7-я Sinfonia Antarctica	1951—1952
8-я d-moll	1956

Другие оркестровые произведения

«В деревне Фен»	1904—1935
Норфолькская рапсодия	1904
Увертюра к «Осам» Аристофана	1909
Фантазия на тему Таллиса	1909
Романс для скрипки с оркестром «Жаворонок»	1914
Концерт для скрипки с оркестром	1925
Фортепьянный концерт	1933
Сюита для альта	1934
Концерт для гобоя	1944
Партита для двойного струнного оркестра	1948
Романс для гармоники	1952
Concerto grosso для струнного оркестра	1949—1950

Вокально-драматические произведения

Оперы:

«Хью-Гуртовщик»	1911—1914
«Влюбленный сэр Джон»	1924—1929
«Отравленный поцелуй»	1927—1928
«Всадники моря»	1926—1927
«Путешествие пилигрима»	1948—1949

Балеты:

«Рождественская ночь»	1921—1935
«Старый Король Коул»	1923
«Иов»	1930

Музыка для кино и телевидения

«Маска» «Свадебный день»	
Музыка к фильмам:	
«49-я параллель»	1940—1941
«Любовь Иоганны Годден»	1943
«Народная земля»	1943
«Рассказ о фламандской ферме»	1943
«Скотт в Антарктике»	1949
и др.	

Хоровые произведения

К неизвестным сферам	1905—1907
Пять мистических песен	1911
Фантазия на рождественские гимны	1912
Месса g-moll a cappella	1923
Flos Campi (Лилии полей)	1925
Magnificat	1932
Dona nobis pacem	1936
Пять Тюдоровских портретов	1936
Серенада из «Венецианского купца» Шекспира для 16 солистов или хора	1938

Песня благодарности	1945
Народные песни четырех времен года	1949
Фантазия на тему 104 псалма	1950
Сыновья света	1951
Оксфордская элегия	1952

Камерно-инструментальные произведения

1-й струнный квартет g-moll	1909—1921
Op Wenlock Edge (песенный цикл с сопровождением квартета на текст стихотворений А. Хаузмана «Парень из Стрпшаира»)	1909
Фантазия для квинтета	1910
Домашняя музыка	1941
2-й струнный квартет a-moll	1944

Романсы

Липовая роща	1900
Песни путешественника (2 тома)	
Три поэмы на тексты Уитмана	
Множество обработок народных песен	
Более 40 многоголосных песен преимущественно на народные тексты и на тексты Шекспира, Розетти, Стивенса и др.	
Около 40 романсов на тексты Бернса, Уитмана, Розетти, Теннисона, Колериджа, Шекспира, Флетчера, Гарди, народные и др.	
Десятки обработок народных песен.	

Фортепьянные

Ряд двухголосных инвенций
Сюита из 6 пьес
Valse lente и Nocturne

Концерт для двух фортепьяно и оркестра 1946
Интродукция и фу.а для двух фортепьяно

Органые

3 прелюдии на темы уэльских гимнов 1920
Прелюдия и Фуга с-moll и др.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- Паркер Р. К 80-летию Воан Уильямса. «Советская музыка», 1952, № 10.
- Конен В. Воан Уильямс. «Советская музыка». 1957, № 9.
- Vaughan Williams R. Some Thoguauhts on Beethoven's Choral Symphony and writings on other musical subjects. Oxford, 1954.
- Dickinson A. E. An Intruduction to the music of Ralph Vaughan Williams. Oxford, 1928.
- Foss H. Ralph Vaughan Williams: a study. London, 1950.
- Goddard S. Ralph Vaughan Williams. «British Music of our time», ed. by A. L. Bacharach. London, 1946.
- Howes F. The later works of R. Vaughan Williams. Oxford, 1937.
- Howes F. The Music of Ralph Vaughan Williams. Oxford, 1954.
- Young P. M. Vaughan Williams. London, 1953.

КОНЕН ВАЛЕНТИНА ДЖОЗЕФОВНА

РАЛЬФ ВОАН УИЛЬЯМС

Редактор Ю. Х о х л о в
Техн. редактор Т. С е н ч е н к о

Подписано к печати 17/1-1958 г. Ш01168 Форм. бум. 70×92¹/₂.

Бум. л. —0,69. Печ. л. —1,6. Уч.-изд. л. 1,211.

Тираж 3000 экз. Зак. 1410. Гос. №:6664. Цена 60 к.

**17-я типография нотной печати Главполиграфпрома
Москва, Щипок 18.**

80 к.

-06



Музиз
1958

57