

И. Мартынов

Маттеусъ
де Павля

СР

Зарубежная музыка

Мастера XX века

И. Мартынов

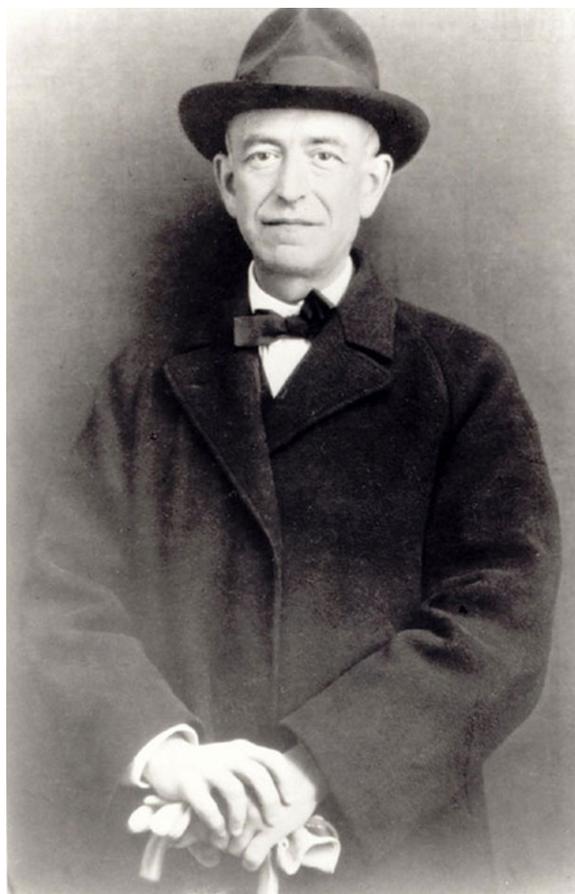
*Мануэль
де Фалья*

Жизнь и творчество

„Советский композитор“

Москва

1986



ББК 85.313(3)

М 29

Составитель серии
на общественных началах
И. Ф. ПРУДНИКОВА

Рецензент
Р. Г. КОСАЧЕВА,
доктор искусствоведения

Мартынов И.

**Мануэль де Фалья. Жизнь и творчество. — М.: Сов.
композитор, 1986. 192 с., [8 л.] ил.**

Эта книга о классике испанской музыки, который вывел испанскую музыкальную культуру на мировую арену. Автор увлекательно рассказывает о жизни композитора, его окружении, об исторических событиях, свидетелем которых он был, о невероятной требовательности к себе при работе над произведениями, о концертной деятельности, знакомит читателей с историей создания сочинений Фальи.

ББК 85.313(3)

М 4905000000-387
082(02)-86 КБ-24-34-86

© Издательство
«Советский композитор», 1986 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Испания, ее жизнь и культура всегда пробуждали живой интерес в нашей стране. Неизменной любовью пользуется у нас испанская музыка, ей посвящено немало статей, а за последнее время и книг. Тема Испании вдохновляла и вдохновляет советских композиторов. Все это знаменательные факты, имеющие не только музыкальное, но и общественное значение, они свидетельствуют об укреплении культурных связей наших народов.

Впечатляющая сила испанской музыки связана с коренными душевными качествами создавшего ее народа — его сердечностью, благородством и мужеством, позволившими выстоять в суровой борьбе за право жить на своей земле. В ней проявились черты характера и темперамента, ярко отображенные в фольклоре и композиторском творчестве, начиная от авторов средневековых романсерос и мастеров «золотого века» вплоть до эпохи Ренасимьенто, выдвинувшей всемирно известные имена Альбениса и Гранадоса. Одним из ярчайших выразителей испанской музыкальной культуры явился и Мануэль де Фалья. Вместе со своими старшими современниками он стал воплощением самобытности родной музыки, которая уже давно — со времен Глинки — пробуждает отклик в наших сердцах.

Искусство Фальи обладает в высшей степени качеством общительности. Благородная сдержанность выражения, правдивость художественных образов, мелодическое богатство равно привлекают и профессионалов, и любителей музыки. Каждая встреча с творчеством испанского композитора обогащает и приносит радость.

Начиная с 20-х гг. музыка Фальи привлекает внимание и нашей музыковедческой мысли. Важную роль в ознакомлении советской общественности с жизнью и творчеством испанского композитора сыграла книга Ю. Крейна, появившаяся в 1960 г. Этому содействовал и выпуск в свет избранных статей Фальи. Все это позволило создать новую монографию, в которой личность и творчество мастера рассматриваются в связи с общими тенденциями развития испанской и европейской музыки XX ст.

Об этом говорили многие из ее мастеров, от Дебюсси и Равеля до Стравинского, Казеллы, Пуленка и многих других. Все они отмечали оригинальность и новизну его музыки как одного из важнейших феноменов современного искусства.

При всей своей ясности музыка Фальи ставит сложные проблемы перед исследователем, ибо каждое произведение композитора — это

концентрат творческой мысли, выраженной в строгих музыкальных идиомах. Тем увлекательнее проникать в его звуковой мир. Главным ориентиром является, конечно, сама музыка и авторские высказывания о ней. Но в то же время монографическое исследование требует освоения обширного материала. Сейчас здесь открылись большие возможности: за последние десятилетия, и в особенности в 70-е гг., появилось много книг, часто открывающих новые аспекты в изучении проблемы.

Автор настоящей книги стремился использовать по возможности все материалы о Фалье и его окружении, опубликованные до 1980 г. в Испании и других странах. Хотелось также дать сжатую характеристику всех его произведений, включая «Атлантиду», оставшуюся незавершенной, но вписавшуюся в общую творческую картину. Главное внимание уделено, конечно, вершинным достижениям композитора, на которых зиждется его мировая известность.

Книга потребовала многих и многих материалов, в получении которых оказали неоценимую помощь сотрудники нотной библиотеки Союза композиторов СССР. Хочется искренне поблагодарить их, а также работников издательства «Советский композитор» и всех тех, кто добрым словом и советом помог осуществлению этого труда.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Для того, чтобы понять все своеобразие творчества Мануэля де Фалья и место, занимаемое им в испанской и мировой музыкальной культуре, необходимо вспомнить некоторые исторические факты.

В последние десятилетия прошлого века в Испании развернулось движение Ренасимьенто (Возрождение), захватившее все области культурной жизни. Оно проявилось во всей полноте и в музыкальном искусстве. Основоположником и вдохновителем музыкального возрождения явился отец новой испанской музыки — композитор, ученый-музыковед и педагог Фелипе Педрель.

Автор ряда симфонических и оперных произведений, среди которых выделяется опера «Пиреней», автор капитальных трудов, без которых невозможно обойтись, занимаясь историей испанской музыки, он опубликовал в 1891 г. в Барселоне знаменитый манифест «За нашу музыку», где изложил свои взгляды на ее будущее.

Прежде всего он утверждал, что она должна развиваться на основе отечественных традиций. Сама по себе эта мысль не была абсолютно новой, в частности, он солидаризировался со своим соотечественником, крупным теоретиком Антонио Экзимено, писавшим еще в XVIII в., что «каждый народ должен создавать свою систему на базе собственных национальных песен» (см. 9, с. 85)¹. Но Педрель расширил формулу Экзимено, он ввел в нее не только фольклор, но родную музыкальную классику (особенно композиторов «золотого» XVI в.), подчеркивая в то

¹ Цифры, поставленные в скобки, обозначают порядковый номер издания в приложенном в конце книги списке литературы. Рядом, при необходимости, приводятся ссылки на номера страниц.

же время необходимость изучения искусства всех стран, стремясь вывести испанскую музыку из состояния изоляции и вновь вернуть ей мировое значение. А это имело первостепенную важность для созревания качества универсальности мышления, столь необходимого для всей новой испанской музыки.

Возрождение национальной традиции означало для Педреля также и борьбу против замкнутости в нескольких специфических жанрах, против ограниченности выразительных и технических средств, сковывавших развитие испанской музыки вплоть до последней четверти прошлого века. Истинный смысл и пафос дела Педреля заключался в борьбе за возврат былой славы родной музыки, установлении контактов с передовыми течениями современности — словом, в выходе на качественно иной творческий уровень, где национальное начало раскрывалось во всей полноте, приобретая в то же время общечеловеческое значение.

Речь шла, таким образом, о формировании еще одной национальной школы европейской музыки, и это стало важным явлением в развитии всей испанской культуры, еще одним свидетельством подъема творческих и общественных сил страны, породившего и «движение 98 года». В нем участвовали философы М. де Унамуно и Х. Ортега-и-Гасет, поэт А. Мачадо, писатель Б. Ибаньес и многие другие деятели, искренне стремившиеся найти пути обновления Испании.

В этом свете становится еще яснее значение деятельности Педреля, всегда имевшего в виду общую перспективу развития испанской музыки. По намеченному им пути и последовали его талантливейшие современники.

Творчество композиторов Ренасимьенто было тесно связано с разработкой песенно-танцевального наследия. Не было необходимости отправляться в далекие экспедиции для сбора фольклора — он находился на виду, родные напевы усваивались с детства. Введение в общий обиход огромного богатства почти не освоенных в профессиональном искусстве ладов, интонаций и ритмов сыграло громадную роль для обновления композиторской техники, для формирования неповторимо-своеобразного стиля новой испанской музыки.

Ее ярчайшими выразителями явились Исаак Альбенис и Энике Гранадос. Первый из них стал композитором, который заговорил «по-испански с универсальным акцентом» и привлек внимание всего мира к музыке своей родины. По-своему, в духе собственной индивидуальности это сделал и Гранадос. Без их многочисленных произведе-

ний, часто романтически-импровизационного склада, немислимо составить представление о путях развития новой испанской музыки, в которую они внесли неоценимый вклад, показали вдохновляющий пример для молодежи. В этих условиях выросло и окрепло редкостное дарование их младшего современника — Мануэля де Фалья, ставшего самой крупной творческой силой Ренасимьенто.

*

Родина Мануэля де Фалья — город Кадис, расположенный на юго-западе Испании, обращенный к Атлантическому океану. Это очень древний город, основанный финикийцами около 1100 г. до н. э., завоеванный римлянами в III веке, овеянный легендами о Геркулесе и его знаменитых столбах. В XVII—XVIII ст. Кадис являлся крупным торговым портом, откуда открывался путь в заокеанские страны. И в годы детства Фалья он оставался оживленным и пестрым, в его жизни причудливо сочеталось старое и новое, испанское и иноземное. Много необычного и интересного можно было повидать в нем: величественный собор, украшенный картинами Мурильо, знаменитые по своей архитектуре городские ворота, прекрасные старинные здания, ежегодные процессии, участники которых представляли в лицах историю Альфонса Мудрого. На городских улицах бурлила по-южному кипучая жизнь, повсюду слышались песни и звуки гитар. Этот чисто андалусский город был в то же время тесно связан со всей страной, в нем проживало много семей — выходцев из Кастилии, Каталонии, Страны басков.

Такой была и семья будущего композитора: его отец происходил из Валенсии, мать — из Каталонии. Их сын Мануэль родился 25 ноября 1876 г. и так же, как его братья и сестры, получил домашнее образование — дети не посещали школу. Важную роль в их воспитании сыграли не только первоначальные уроки прихотившего к ним учителя, но и неизгладимые впечатления от сказок и песен няни. Об этом хочется сказать словами друга композитора — поэта Федерико Гарсиа Лорки, также родившегося и выросшего в Андалусии.

«Эти кормилицы, связанные с домашними и другими более скромными слугами, совершали в течение долгого времени очень важную работу, принося «романсеро», песни и сказки в дома аристократии и буржуазии. Дети богатых семей узнавали о Херинельдо, доне Бернардо, Тамаре и любовниках из Теруэля благодаря этим великолепным слугам и кормилицам, которые спускались со своих гор в

долины наших рек, чтобы дать нам первые уроки испанской истории и запечатлеть в нас суровый иберийский девиз: «Ты одинок и будешь жить одинок» (34, с. 95).

Высказывания Гарсиа Лорки заставляют вспомнить о словах Пушкина, говорившего, что слушание сказок возмещало недостатки его воспитания. Здесь скрыт глубокий смысл — именно к детским впечатлениям, связанным с жизнью и поэзией родного края, восходят истоки глубокого понимания испанского характера, всегда отличавшего Фалью как человека и художника.

Он горячо любил Андалусию, свой родной город и очаровавшую его Севилью, которую посетил впервые в 10-летнем возрасте. Но он также всегда чувствовал кровную связь со всей страной, особенно Каталонией. Биографы композитора отмечают, что в его семье выписывались барселонские журналы, что одно из первых произведений совсем еще юного Мануэля было написано на слова провансальского поэта Мистраля, а в последние годы он работал над ораторией «Атлантида», вдохновленной поэмой каталонца Вердагера. Чары Андалусии не заглушали в нем любви к северо-западному Средиземноморью.

Музыкальная одаренность Мануэля проявилась рано, условия для ее развития были благоприятными. Он слушал музицирование деда, игравшего на гармоничном мелодии Беллини, и матери, которая была хорошей пианисткой, исполнявшей сонаты Бетховена и пьесы Шопена. Она же стала первой учительницей сына, сразу проявившего исключительный интерес к занятиям, не прекращавшимся и во время длительного пребывания в Севилье. Так же увлеченно работал мальчик и с другими педагогами, быстро овладевая инструментом. А рядом с этим росло увлечение театром: он мастерил кукол, расписывал декорации, разыгрывал дома пьесы собственного сочинения. Не эти ли детские игры положили начало художественным исканиям, приведшим его много лет спустя к замыслу «Балаганчика маэстро Педро»?

В Кадисе было много любителей и профессионалов-музыкантов, музыкальная жизнь кипела ключом, концерты устраивались и в домах, и в общественных помещениях. Как и в других испанских городах того времени, здесь увлекались итальянскими операми, особенно Беллини и Доницетти, навсегда запомнившимися и будущему композитору. Но этим не ограничивались его детские музыкальные впечатления: самым значительным среди них явилась оратория Гайдна «Семь слов», исполнявшаяся в Кадисе по установившейся традиции ежегодно. В 9-летнем возраст-

те Мануэль участвовал вместе со своей матерью в исполнении оратории — он пел в хоре альтовую партию, и это было его первое публичное выступление. На концерте в городском музее он услышал поразившее его звучание симфонического оркестра, исполнявшего произведения Бетховена и Грига, в салонах постоянно звучала камерная музыка. Словом, в своем родном городе Фалья мог познакомиться со многими произведениями различных форм и жанров.

Особенно важным оказалось для маленького Мануэля знакомство с большим любителем музыки — доном Сальвадором Виниегрой, обладавшим прекрасной коллекцией инструментов. Сам Виниегра был виолончелистом, в его доме постоянно устраивались камерные концерты. Вскоре их участником стал Мануэль, уже достаточно владевший фортепиано. В доме Виниегры он дебютировал и как композитор — в один из вечеров была сыграна Мелодия для виолончели и фортепиано, понравившаяся всем присутствующим, а больше всего дону Сальвадору. Его дарование было встречено полным сочувствием.

Концерты устраивались и в доме торговца фортепиано — синьора Квирелла. В нем также тепло принимали юношу Мануэля, здесь состоялся первый в его жизни авторский концерт. «Концерт был проведен по всем правилам, с печатными программами и приглашениями. Этот концерт, произведший прекрасное впечатление, был повторен на следующий год», — пишет биограф композитора Хайме Паисса (42, с. 28). Все это говорит о растущей популярности и признании молодого музыканта в его родном городе.

Такие быстрые успехи объяснялись не только его одаренностью, но и тем, что он нашел в родном городе хороших наставников. Уже говорилось, что первой учительницей Мануэля явилась его мать, заложившая прочную основу для последующих занятий с лучшими местными педагогами, среди которых были отличная преподавательница фортепиано Элоиза Галлусо, Алехандро Одера, давший ему первое представление о гармонии, и Энрико Брока, основательно занимавшийся с ним гармонией и контрапунктом. Несколько позднее Мануэль получил возможность выезжать в Мадрид, где совершенствовал свой пианизм, занимаясь с профессором консерватории Хосе Траго. Это дало ему очень много, но не удовлетворяло полностью жажду знаний, которые юноша пополнял планомерной самостоятельной работой.

Предоставим слово самому Фалье: «Я продолжал само-

стоятельно анализировать с жадным любопытством все музыкальные произведения, представлявшие для меня реальный интерес из-за тайного родства с тайнами вдохновения, чье постижение казалось мне, однако, труднодостижимым» (46, с. 27).

Словом, еще в годы детства и отрочества, проведенные в родном городе, Фалья смог получить солидную музыкальную подготовку, намного выше подняться над уровнем процветавшего вокруг любительского музицирования. Он по праву пользовался в Кадисе пианистической репутацией, привлекал внимание и своими произведениями. Его первые опыты — две части фортепианного квартета, две части квинтета, Мелодия для виолончели и фортепиано, вокальная поэма на слова из поэмы Мистрала «Мирейя» — были написаны грамотно, обладали мелодической привлекательностью, но им явно недоставало самостоятельности, и по ним трудно было судить об истинном масштабе и характере дарования их автора.

Родной город оценил талант совсем еще юного музыканта. Он развивался гармонично и целеустремленно, встречая поддержку в семейном и общественном кругах. В этом отношении юные годы Фальи были на редкость благоприятными: он получил все возможности для своего музыкального роста. Пришло время, когда юноша ощутил потребность расширить кругозор, приступить к еще более основательным занятиям. Он получил эту возможность в 20-летнем возрасте, когда переселился вместе со всей семьей в Мадрид, где и начался новый период его музыкальной жизни.

Фалья приехал в столицу с рекомендательным письмом от Сальвадора Виниегры к известному меценату — графу Морфи, помогшему незадолго перед этим молодому Пабло Касальсу. На этот раз граф оказался менее проницательным и не распознал таланта Фальи. Распростившись с надеждой на стипендию для поездки в Париж, он с увлечением продолжил занятия фортепианной игрой с профессором Хосе Траго, теперь — уже в его консерваторском классе. Отличная подготовка позволила ему, закончив полный курс в течение двух лет, достигнуть за это время незаурядного пианистического мастерства. Уже тогда его игра привлекала технической законченностью и истинным артистизмом. Он мог бы полностью посвятить себя концертной карьере, но чем дальше, тем больше тянулся к композиции, чувствуя в ней свое главное призвание.

В консерваторские годы Фалья написал несколько пьес, складных, как и прежние, но также не обнаруживавшие

истинной природы и оригинальности его таланта. Такие произведения, как Вальс-каприс для фортепиано, Испанская серенада для скрипки и фортепиано (в ней слышались отголоски народной музыки), остались лишь памятью о годах учения. Заметно выделяется лишь написанный несколько позднее романс «Твои черные глазки» (он исполняется и переиздается и в наше время). Молодой Фалья не избежал, конечно, влияний романтической виртуозности, захвативших его старших современников Альбениса и Гранадоса: биографы Фальи отмечают, что отголоски этих влияний слышны в Концертном аллегро, не раз исполнявшемся автором на эстраде. Здесь можно отметить также влияние Грига и Шопена. В общем, это явилось лишь пробой пера, что, в конце концов, стало ясным и для самого автора, почувствовавшего необходимость поисков новых путей. Композитор решил попробовать свои силы в театре сарсуэлы.

Эта типично испанская форма музыкального театра, возникшая в XVII в., оказалась очень жизнеспособной. Сарсуэла успешно конкурировала с итальянской оперой, пользовалась исключительной популярностью и любовью. К середине XIX ст. в театральной практике утвердились две основные разновидности этого жанра. Одна из них — так называемая «большая сарсуэла», часто стремившаяся приблизиться к итальянской опере если не по стилю, то по масштабу. Рядом с нею существовала и чрезвычайно популярная «малая сарсуэла», более похожая на старинные произведения этого жанра. Обе формы сарсуэлы имели своих мастеров, таких, как Барбьери, Чапи, Серарро, Бретон, Вивес.

Сарсуэла долго берегла черты чисто испанского характера. Она сохранила специфическую песенную манеру, связанную с фольклорной традицией, в ней выступали замечательные артисты, пользовавшиеся широчайшей популярностью. В этом отношении сарсуэла отвечала запросам демократической общественности.

Думается, что Фалью привлекла к сарсуэле не только популярность жанра, но и постоянный интерес к театру, проявившийся еще в детстве. Кроме того, как отмечают биографы Фальи, она «была единственной дорогой, которая подвернулась композитору» (42, с. 32). Вступив на этот путь, Фалья проявил большую активность: в течение 7 лет (1897—1904) написал музыку 5 сарсуэл. Это тем более удивительно, что сценическая судьба произведений Фальи сложилась в общем неудачно, и надежды его на завоевание известности не оправдались.

На сцене была поставлена — и притом очень плохо, в сопровождении примитивного оркестра — лишь одна из его сарсуэл, «Любовь Инес». Впрочем, спектакль прошел около 20 раз и заслужил лестный отзыв критика газеты «La correspondencia de Espana»: «Автор музыки, синьор Фалья, обнаружил в своем первом театральном произведении исключительные данные для композиции, и можно полагать, что столь счастливые способности получат в следующих его сочинениях значительное развитие» (см. 25, с. 23).

Но сам Фалья впоследствии считал достойным упоминания лишь сарсуэлу «Дом Токаме Роке». Много лет спустя он использовал одну из ее мелодий при сочинении балета «Треуголка» (в танце Коррехидора). В общем же сарсуэлы Фальи не привлекли по-настоящему внимания публики, и ни одна из них не была издана.

В литературе о Фалье высказывалась мысль, что он заинтересовался сарсуэлой в поисках заработка и поэтому не был особенно опечален неудачами, находя творческое удовлетворение в работе над другими, более интересными для него жанрами. Возможно, что и так, но, думается, работа над сарсуэлами не прошла для композитора бесследно — накопленный им вокальный и сценический опыт пригодился ему в дальнейшем. Общение с театральными деятелями, посещение спектаклей обогатило композитора новыми идеями, которые в той или иной форме сказались при сочинении более поздних сценических произведений.

Несомненно также и то, что работа над сарсуэлами не утоляла той жажды совершенствования, которую Фалья так остро ощутил после переезда в Мадрид. Пытливый и самокритично настроенный молодой музыкант очень быстро осознал крупные недочеты своей композиторской подготовки. Он понимал, что речь должна идти не столько о технической оснащенности — ведь он уже получил в Кадисе крепкую профессиональную выучку, — сколько о расширении художественных горизонтов, поиске новых эстетических критериев, соответствующих растущим запросам жизни. В этом свете он яснее увидел и несовершенство своих ранних опытов.

Сам Фалья вспоминал об этом в следующих словах: «Это становилось таким повелительным, что я иногда испытывал страх. Иллюзии, которые оно пробуждало, казались мне превосходящими то, что я способен был сделать. Я говорю об этом не с точки зрения техники, потому что я знал, что время и труд дадут возможность победить любому музыканту средней одаренности, я имею в виду вдохновение в самом верном и высоком смысле слова (это та-

инственная сила, без которой, как мы хорошо знаем, невозможно сделать ничего действительно полезного), к которому я чувствую себя неспособным» (см. 35, с. 19—20).

Эти слова верно передают сомнения композитора. Очень рано у него развилась строгая требовательность, заставлявшая его стремиться к предельной четкости формы, к ясности сжатого высказывания, вмещенного в рамки точно определенного замысла. В этом он решительно отличается от своих ближайших предшественников, часто выступавших с произведениями, созданными в порыве импровизации. Взлет вдохновенной мысли должен быть, по мнению Фальи подчинен намеченному плану. Достижение такого идеала трудно, на пути к нему возникает опасность рационализма, тем более реальная для Фальи, что это качество в известной мере было присуще его творческой натуре.

Не случайно так увлекла его «Новая акустика» Луи Люкá, купленная на книжном базаре в Мадриде, где он был постоянным посетителем. Он пытался найти в ней универсальный принцип современной гармонии исходя из структуры натурального звукоряда. Фалья не раз говорил о практическом применении этого принципа в своей композиторской практике, более того, утверждал, что книга Люкá решительно изменила его гармоническое мышление. В стремлении к объективности и единству принципа гармонических построений он неожиданно перекликается с Золтаном Кодаем — как известно, венгерский композитор в предисловии к одной из своих партитур высказывает мысль о пользе следования в гармонических конструкциях «акустическим законам Хладни», другими словами — подчиняясь объективной реальности физического звука. Интересно отметить эту черту общности в понимании структуры у столь различных композиторов! Что касается Фальи, то при всей увлеченности «Новой акустикой» он, конечно, понимал, что она не могла ответить на все беспокоящие его вопросы: они выходили далеко за пределы чисто теоретических проблем гармонии.

С наибольшей полнотой ответил ему на эти вопросы Фелипе Педрель. В приложении к «Каталонскому музыкальному журналу» Фалья нашел несколько отрывков из «Пиренеев». Они восхитили и обрадовали его. Он решил познакомиться с их автором и, если это возможно, стать его учеником. Мечта Фальи сбылась, и в лице Педреля ему посчастливилось найти наставника, как нельзя лучше направившего развитие его громадного таланта.

Лучше всех об этом сказал сам Фалья: «Я обязан ему самой ясной и самой четкой ориентацией моей работы».

Говоря о вдохновляющем примере творчества Педреля, он добавляет: «Мы должны утверждать в самой категорической форме, что его одного было достаточно для пробуждения Ренессанса испанского музыкального искусства» (см. 35, с. 24).

Педрель прошел с молодым музыкантом основательный курс формы, расширил его знания в области гармонии и оркестровки. Он укрепил в нем вкус к тщательности отделки деталей, который всегда отличал Фалью. С особой благодарностью вспоминал он заботу своего профессора об укреплении ладового чувства и, главное, понимания национального стиля. Он раскрыл перед своим молодым другом широчайшую панораму испанской классики, познакомил его с произведениями мастеров XVI и XVII ст., со своими публикациями, в том числе «Сборником испанских песен», введившим его в новые сферы народного творчества.

Педрель стал для Фальи больше, чем академическим наставником: сама его личность, громадные знания и страстная убежденность в правоте своих принципов — все привлекало в облике автора «Пиренеев». «А с какой радостью, — вспоминает Фалья, — он сообщал нам о находке одного из тех старинных манускриптов, в которых раскрываются исконные черты нашего искусства, и как блестяли у него глаза, когда, объясняя его особенности, он движением руки идеально вычерчивал в пространстве изгибы мелодической линии!» (16, с. 72). Таким он запечатлелся в памяти учеников, среди которых, кроме Фальи, были в разное время Альбенис, Гранадос, Перес Касас, Вивес и другие выдающиеся композиторы.

Фалья называл впоследствии его влияние «спасительным» для всей испанской музыки, отдавая себе полный отчет в исключительной важности дела автора «Пиренеев» и манифеста «За нашу музыку». Занятия с Педрелем непосредственно подвели его к созданию зрелых произведений, оставивших далеко позади все написанное им ранее. И это было связано прежде всего с обретением ясного представления о задачах и эстетических идеалах новой испанской музыки.

Конечно, Фалья был в курсе событий музыкальной жизни Испании, следил за композиторскими новинками, среди которых были крупные произведения Альбениса и Гранадоса, он знакомился и с творчеством зарубежных авторов. В его доме постоянно собирались друзья-музыканты, они проигрывали вместе произведения Дюка, Раделя, Дебюсси, вызывавшие у них живейший интерес, осо-

бенно те, где слышались отзвуки Испании («Вечер в Гранаде»). Все это расширяло кругозор композитора, воодушевляло на новые поиски, он быстро рос и уже в начале 900-х гг. обрел силы и возможности для больших творческих свершений: близился его решительный час, когда он смог, наконец, показать истинный масштаб своего музыкального дарования.

Важным рубежом в жизни Фалья стал 1904 г., когда он закончил свои занятия с Педрелем (мастер переселился в Барселону) и обдумывал пути дальнейшей деятельности. Он решил попробовать свои силы в двух конкурсах в качестве композитора и пианиста. Обстоятельства сложились так, что два конкурса проводились почти одновременно, и самый факт участия в обоих свидетельствовал об исключительных возможностях молодого музыканта, для которого это явилось трудным и важным для будущего испытанием. События тогда развернулись следующим образом.

Весною 1904 г. мадридская Академия изящных искусств объявила конкурс на одноактную оперу. Срок представления партитуры был определен 31 марта следующего года «до захода солнца». Времени было немного, но, работая с полным напряжением сил в течение осени и зимы, Фалья написал оперу «Короткая жизнь» на либретто известного поэта, много писавшего для театра, Карлоса Фернандеса Шоу. Партитура была закончена в последний день, определенный регламентом конкурса, и представлена на рассмотрение жюри, возглавлявшегося известным композитором, директором Мадридской консерватории Томасом Бретоном.

Первого апреля, то есть на следующий день после сдачи партитуры, начинался конкурс пианистов, организованный крупной фортепианной фабрикой (в качестве премии предназначался специально изготовленный рояль). Времени для подготовки практически не было, и тем не менее Фалья не хотел упустить возможность испытать счастье и в этом артистическом соревновании. Ему повезло — жребий определил для его прослушивания последний день конкурса, и, таким образом, он имел в своем распоряжении две недели дополнительно. Это было как нельзя более кстати — ведь программа конкурсного выступления была сложной, включала прелюдию и фугу Баха, сонату Бетховена, произведения Шопена, Шумана, Листа, и все это приходилось подготовить в кратчайший срок. Фалья сумел это сделать и выступил на конкурсе блистательно, получив самую высокую оценку жюри и публики. Он играл вдохно-

венно, с глубокой проникновенностью и подъемом, и премия была присуждена ему единогласно.

Так же блистательно закончился для него и композиторский конкурс — его опера была признана лучшей. Этот итог годов учения мог бы означать общественное признание и славу: опера Фальи действительно явилась его крупным художественным достижением, она была достойна столичной сцены, но в условиях испанской театральной жизни того времени это оказалось невозможным. Ни Королевский театр, ни другие театры не заинтересовались премированной оперой, и она на долгое время осталась в портфеле композитора. Не очень много реального дала также и пианистическая премия: лишь изредка ему удавалось выступать в качестве пианиста.

Впрочем, эти выступления приносили ему и нечто важное для будущего. Так, однажды он играл в Мадриде баховский Концерт d-moll и участвовал в исполнении «Священного и светского танцев» Дебюсси. Как известно, в партитуру этого произведения включена хроматическая арфа, но в мадридском концерте она была заменена фортепиано. Фалья обратился с письмом к прославленному французскому композитору с просьбой разъяснить некоторые детали. Дебюсси ответил, и так было положено начало творческим и дружеским отношениям, столь много значившим для Фальи впоследствии.

В общем же Фалья по-прежнему не находил себе достойного места в столичной музыкальной жизни. Лауреату двух конкурсов не удалось по-настоящему применить свои способности, приходилось ограничиться уроками и отдельными выступлениями. Его композиторская известность оставалась весьма узкой. Словом, он не видел перед собой возможностей применения своих сил и знаний. Как вспоминал сам Фалья, в Мадриде ему предстояло оставаться «забытым, влачить бесцветное существование, жить в бедности, единственно — немногими уроками и хранить как семейное воспоминание, реликвию в шкафу партитуру оперы вместе с премией» (см. 42, с. 43).

Бесперспективность жизни в Мадриде становилась для него все более очевидной, и с новой силой возвратилась давняя мечта о Париже. Для него, как раньше для Альбенниса и Гранадоса, столица Франции представлялась высшей академией музыкального искусства. В Париже, куда он направлялся не с пустыми руками, он рассчитывал если и не прославиться, то многому научиться, и в этом был совершенно прав. Именно здесь он завоевал широкое признание, ведущее к началу всемирной славы.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Мы уже говорили о том, что Фалья был не одинок в своем стремлении в Париж. Столица Франции стала в то время притягательным центром для молодых испанских музыкантов не только потому, что там было много возможностей обратить на себя внимание и вернуться на родину с именем. Париж привлекал и возможностью общения с замечательными музыкантами, которые проявляли живое внимание к испанской народной музыке и понимание ее особенностей. Интерес к ней никогда не угасал — в недалеком прошлом ею вдохновлялись Бизе и Шабрие, теперь их традиции нашли новое продолжение у Дебюсси и Равеля. Встречи с такими мастерами много значили для испанской молодежи, которая легко осваивалась в музыкальной атмосфере Парижа.

Все это было хорошо известно и Фалье, укрепляло его в решимости отправиться во Францию. Однако прошло около двух лет, прежде чем он смог осуществить свое намерение. Фалья прибыл в Париж осенью 1907 г., основательно усовершенствовавшись в летние месяцы во французском языке. Как это часто бывает, действительность не во всем оправдала его ожидания, и на первых порах он смог получить лишь место руководителя оркестра маленького театра, отправившегося в гастрольную поездку по провинции. Это небольшое путешествие оказалось приятным и полезным: он нашел добрых друзей, помогших ему войти в жизнь новой для него страны. Материально поездка принесла композитору немного, не обеспечив его жизни в Париже даже в первые два-три месяца. И все же Фалья не отступил перед трудностями, нашел скромный заработок и остался во Франции, где прожил вплоть до 1914 г. Эти 7 лет были творчески значительными годами его жизни.

Фалья приехал в Париж, когда еще не утихли страсти, пробужденные премьерой «Пеллеаса», в концертных залах звучали новинки Дебюсси и Равеля, в том числе такие, как «Море» и Испанская рапсодия, в особенности заинтересовавшая и увлекшая Фалью. В год его приезда на сцене Комической оперы прошла премьера «Арианы и Синей Бороды» Дюка, не за горами были дягилевские спектакли, первые триумфы Стравинского. Все это захватывало яркостью художественных исканий и напряженностью пульса музыкальной жизни. В такой волнующей обстановке Фалья

почувствовал прилив новых сил и творческой активности.

Париж не обманул его ожиданий. Фалья быстро освоился с музыкальной жизнью столицы, познакомился с крупнейшими композиторами. Первым из них стал Поль Дюка. Прослушав в авторском исполнении музыку «Короткой жизни», он выразил свое мнение лаконичной фразой: «Надо передать ее в Комическую оперу». Такая высокая оценка в устах славившегося своей требовательностью музыканта вполне оправдывалась высокими художественными достоинствами партитуры. Впрочем, сам композитор видел в ней и некоторые недочеты. Он сообщил Дюка о своем намерении вступить в число учеников класса Венсана д'Энди в Schola cantorum, где уже занимался его соотечественник Хоакин Турина. Но Дюка не одобрил это намерение: «Продолжайте работать, — сказал он, — а я буду давать вам советы». Он верно оценил уровень подготовки своего нового знакомого и сумел стать ему полезным в усовершенствовании партитуры оперы, углубив его понимание особенностей оркестровых инструментов. Между двумя музыкантами установилась дружба на всю жизнь. Много лет спустя Дюка выдвинул кандидатуру Фальи на место зарубежного члена Французской академии, и испанский композитор был избран в ее состав.

Дюка познакомил Фалью с Альбенисом, также прослушавшим авторское исполнение оперы с неослабевающим вниманием и также давшим ей самую высокую оценку. Со своей стороны он сыграл своему новому знакомому только что законченную тетрадь «Иберии», в которой во всей полноте раскрывались черты его зрелого стиля, расширявшего горизонты испанской музыки. Легко представить себе, какое глубокое впечатление произвело это на Фалью, уже знавшего и высоко ценившего музыку Альбениса. Между ними установились отношения дружбы и взаимопонимания, сохранившиеся вплоть до кончины Альбениса в 1909 г.

Вслед за Альбенисом Фалья встретился еще с одним соотечественником — пианистом Рикардо Виньесом. В 1904 г. Виньес блестяще окончил Парижскую консерваторию и остался жить во Франции, прочно связав свою судьбу с ее музыкальной культурой. Он прославился исполнением новой французской музыки — первым сыграл ряд произведений Дебюсси и Равеля и других мастеров. Вместе с тем он никогда не забывал о своей родной музыке, был в курсе ее новых течений, выступал ее талантливейшим и энергичным пропагандистом.

Виньес был другом Равеля и не замедлил познакомить с ним Фалью. Снова была сыграна опера — с начала до

конца, и снова она вызвала тот же отклик, что и у других парижских музыкантов. Фалья был очень обрадован, ибо высоко ценил автора Сонатины — единственного знакомого ему до этой встречи произведения Равеля. Здесь же он услышал «Испанскую рапсодию», сыгранную в четыре руки автором и Виньесом. Она «поразила подлинно испанским характером, который... был достигнут... посредством свободного использования существеннейших ритмических, ладово-гармонических и орнаментальных особенностей нашей народной музыки» (16, с. 90). Это соответствовало принципам самого Фальи, и неудивительно, что композиторы нашли общий язык и сблизились.

Фалья стал посетителем кружка Равеля, где познакомился с композиторами Д. де Севераком, Ф. Шмиттом, М. Деляжем, музыковедами М. Кальвокоресси, Э. Вийермозом, художниками и поэтами. Большая часть времени посвящалась музицированию, слушались и обсуждались новинки. Вечера проходили в прекрасной творческой и дружеской обстановке. Благодаря Равелю Фалья познакомился с семейством Сиприана и Иды Гюдебских. В их салоне собиралась художественная элита Парижа. Круг знакомств Фальи расширялся все больше и больше.

Наконец Фалья встретился с Дебюсси, чью музыку он уже давно знал и любил. Понятно, что он ожидал эту встречу с особым волнением и надеждами. Дебюсси также сочувственно отнесся к его опере, прослушав ее очень внимательно, не останавливая автора, и дал ей высокую оценку: «Все это было для меня точно диктат Провидения, — говорил Фалья, — что-нибудь сверхъестественное, что мне помогало» (см. 42, с. 52). Молодой испанец был сразу принят в среду французских композиторов как равный. Это явилось следствием не только личных и творческих симпатий, но и глубокого интереса к испанской музыке. Ее талантливый представитель был полон интереса для Равеля, только что закончившего оперу «Испанский час», и для Дебюсси, уже находившегося на подступах к партитуре «Иберии». Сложное переплетение творческих исканий сблизало Фалью с его новыми друзьями, и он чувствовал себя в их кругу легко и свободно, тем более что встречал с их стороны внимание и доброжелательность..

Знаменательным событием явилась встреча со Стравинским. Она произошла в 1910 г., в доме Гюдебских. Фалья показался Стравинскому «скромным, ушедшим в себя, как Устрица, человеком», к тому же — предельно застенчивым. Но это не помешало их сближению: «Я считал его самым

преданным из всех моих музыкальных друзей», он «следил за всеми моими более поздними сочинениями; у него было очень тонкое ухо», — говорил автор «Весны священной» (13, с. 101). К этому следует добавить, что когда в 1913 г. русский композитор опасно заболел и должен был провести несколько недель в клинике, то в числе постоянно навещавших его находился Фалья. Добрые отношения сохранились и в дальнейшем.

В то же время Фалья имел возможность увидеть спектакли русского балета, познакомился с Дягилевым, также признавшим его талант и впоследствии сотрудничавшим с ним. Впечатлений было множество, они пробуждали мысль, влекли к новому, но не отвлекали от главного — от разработки испанской тематики, о чем говорили законченные в Париже фортепианные пьесы, песенные обработки и начало сочинения одной из капитальных партитур Фальи — «Ночей в садах Испании». Париж стал для него, как и для Исаака Альбениса и Энрике Гранадоса, Хоакина Турины и Рикардо Виньеса и других соотечественников Фальи, городом, где они встретили полное понимание своих устремлений. Все это в высокой степени благоприятствовало росту таланта Фальи.

Каждый год, прожитый в Париже, наполнял его жизнь новым содержанием и вел к совершенствованию мастерства и самостоятельному развитию принципов новой испанской школы. Конечно, он понимал ценность достижений ее крупнейших мастеров, но все дальше и дальше уходил туда, куда влекли его собственные поиски. А они с полной определенностью проявились уже в Четырех испанских пьесах для фортепиано, начатых еще в Мадриде.

Вскоре после того, как композитор познакомил с ними своих друзей, он получил письмо от главы издательской фирмы Дюран. В нем говорилось: «Господа Дюка, Дебюсси и Равель рассказали мне о ваших Четырех испанских пьесах для фортепиано. Если вы захотите передать их нам, мы будем рады опубликовать их» (см. 42, с. 55). Разумеется, Фалья согласился, пьесы вышли в свет и стали достоянием любителей музыки, о них заговорили и в Испании. По существу, это было первое композиторское выступление Фальи, привлекшее внимание широкой общественности. Пьесы были блистательно сыграны Виньесом, да и сам автор часто выступал с ними на эстраде.

В это время он много концертировал, и не только во Франции, но и в других странах. В 1911 г. Фалья впервые совершил концертную поездку в Англию, где впоследствии бывал неоднократно, он играл там свои «Испанские пье-

сы». В этом же лондонском концерте, исполнив вместе с пианистом Ф. Либихом переложение «Иберии» Дебюсси, он познакомил английскую публику с новинкой прославленного композитора. Сольных концертов Фалья не давал, хотя, как мы уже знаем, и был отличным пианистом. Все слышавшие его игру восхищались высоким артистизмом его исполнения, исключительной концентрацией эмоционального высказывания. Но композитора не привлекала пианистическая карьера, он предпочитал сосредоточиться на творческой работе, которая требовала от него полной отдачи в течение долгого времени — такова была особенность его натуры. Была еще одна, чисто психологическая причина. «Когда из кулис я вижу рояль на сцене, — говорил Фалья, — он мне кажется быком, готовым наброситься на меня» (см. 35, с. 59). Конечно, в нелюбви к концертному выступлению проявились также свойственные ему замкнутость и скромность, доходившая впоследствии до того, что он не хотел ставить свое имя на титульном листе партитуры, считая, что музыка должна говорить сама за себя! Но все это не мешало яркости творческого проявления на эстраде, и публика всегда тепло принимала его как исполнителя — пианиста и дирижера.

В Четырех испанских пьесах для фортепиано Фалья вступает в область, уже освоенную его старшими коллегами Альбенисом и Гранадосом, чьи многочисленные фортепианные произведения были, конечно, хорошо ему известны. Он не мог не замечать их выдающихся художественных достоинств и в то же время, следуя собственным представлениям о разработке фольклорного материала, сумел сказать здесь новое слово. Это становится ясным при сопоставлении с писавшимися примерно в то же время произведениями испанских композиторов, например, «Иберией» Альбениса и последним циклом Гранадоса. В пьесах Фалья нет концертности, тем более декоративности, свойственных многим произведениям Альбениса, колористические возможности инструмента раскрыты более утонченно, с неизменным изяществом. Пьесы заканчивались в Париже, и, возможно, это привнесло в них элегантность и тонкость фактуры, которые так импонировали его французским друзьям.

Самостоятельность творческого мышления Фалья проявляется во всем: в трактовке жанра, приемах разработки и в самом музыкальном языке, хотя в то же время он связан со старшими мастерами направленностью исканий нового национального стиля. Посвящение Четырех испанских пьес Альбенису — это не только дань уважения большому

мастеру, с которым он в это время часто общался, но и признание общности главных принципов школы при всем различии облика ее отдельных представителей.

Индивидуальность Фальи выступает уже в самом характере высказывания — импровизационная непосредственность, которой так увлекались Альбенис и Гранадос, сменилась у Фальи не менее впечатляющей конструктивностью, строгой логичностью формальных построений, в которые вмещен поток эмоций. И это не дань академическим нормативам, а выражение коренных особенностей композиторского мышления, очень тесно связанного с национальными истоками. Ведь и темпераментность народной испанской музыки часто выступает в строго очерченных контурах.

Фольклорные истоки пьес Фальи ведут в разные области Пиренейского полуострова: это маленькая антология народной музыки, где ее различные аспекты вырисовываются не только локально, но и в широкой общеиспанской панораме. Эта идея была воспринята от Педреля и развивалась Фальей последовательно и настойчиво на протяжении всего его творческого пути, где на первый план поочередно выступали различные фольклорные области. Сходную цель ставил в своей «Иберии» и Альбенис, но большинство частей знаменитого цикла связано с Андалусией, всегда остававшейся для него главным источником вдохновения. Фалья — уроженец и поэт этого края — выступает с более широких позиций.

Важно отметить, что почти никогда не цитируя подлинные мелодии, он использовал лишь типические интонации и ритмы песенных и танцевальных жанров. В этом отношении Фалья близок Равелю, и все, что он писал впоследствии о методе воссоздания испанского колорита французским композитором, может быть сказано и о нем самом, в том числе и о его фортепианных пьесах.

Можно высказать еще одно соображение — испанский фольклор часто разрабатывался в эстрадной манере, изобилующей нарочитыми эффектами. Фалья очень далек от этого, он воплощает черты подлинно народного характера, избегая всего внешнего, поверхностного.

Своеобразие стиля «Испанских пьес» связано со свойственными композитору стремлением к точности выражения музыкальной мысли, тщательности шлифовки деталей, что заметно и в изысканности самого нотного рисунка. Это относится и к приемам фортепианного изложения. Фалья почти не пользуется привычными пианистическими формулами, ищет свои, по-новому раскрывающие специфику ин-

струмента, иногда и в ее бравурном аспекте, как, например, в последней пьесе, где нашла применение техника октав и пассажей martellato, типичная для концертно-виртуозного жанра, никогда, в сущности, не привлекавшего композитора. Особенность его дирианизма всегда заключалась в стремлении к образной выразительности, которая делает фортепианные пьесы столь интересными для исполнителя, стремящегося передать их характерность.

Фортепианные пьесы Фальи примечательны богатством тембрового звучания, своеобразной техникой сплетения мелодических подголосков, неожиданностью тональных сдвигов, вносящих дополнительную динамику в развитие, яркостью сопоставления регистров и, конечно, ритмической живостью. Он мастерски владеет техникой сопоставления типично испанских ритмоформул и интонаций, которые часто становятся объединяющей нитью развития. Во всем чувствуются сила композиторского интеллекта, единство замысла и воплощения, делающие Четыре испанские пьесы выдающимся произведением этого жанра.

Строгость конструктивных построений пьес, изысканность гармонической и инструментальной фактуры оказались неожиданными для тех, кто искал в испанской фортепианной музыке только эмоциональный размах и капризность смен настроений. Это было связано с эстетикой национального романтизма, вдохновившей ряд превосходных произведений, а теперь отступающих перед новыми веяниями. Можно сказать, что Фалья уже намечает путь к своим произведениям 20-х гг., в которых становится на неоклассические позиции. Интересно отметить, что нечто подобное можно увидеть и в исканиях Дебюсси, работавшего приблизительно в то же время над гениальной партитурой «Иберии». Так еще раз обнаруживается связь Фальи с эстетическими канонами новой французской школы. И не потому ли Четыре испанские пьесы были так восторженно приняты французскими друзьями Фальи? Они почувствовали, что композитор во многом близок им, идет по иному пути, чем его знаменитые предшественники. Конечно, это никак не преуменьшало национальной характерности его пьес, просто она находила новое и глубоко индивидуальное выражение.

Фалья не случайно определяет жанровую принадлежность своих произведений универсальным термином «пьеса» — думается, он хотел подчеркнуть их отличие от огромного количества «танцев». Он ставил перед собою иную задачу — танцевальные ритмы являлись для него только средством создания обобщенных звуковых образов отдель-

ных уголков испанской земли. Эта образность далеко выходит за пределы танцевальности, царящей во многих произведениях испанских композиторов. Фалья не был, разумеется, единственным из них, почувствовавшим необходимость овладения новыми возможностями обобщенного раскрытия национального характера. К этому стремился и Альбенис в фортепианном цикле «Иберия». Но Фалья воплотил замысел в более законченной форме, решив задачу в духе новых устремлений испанской музыки.

Тетрадь «Испанских пьес» открывается «Арагонесой». В первых тактах звучат аккорды — ряд субдоминантовых гармоний на доминантовой основе — прием, напоминающий некоторые страницы музыки Дебюсси. Разумеется, нельзя не вспомнить об арагонской хоте, определяющей эмоциональный и ритмический характер этой пьесы:

¹ Allegro

Сжатая, упруго развертывающаяся мелодическая фраза модулирует далее из C-dur в F-dur, обрастая четко очерченными подголосками. Ее ритмическая формула

 сохраняется на всем протяжении пьесы, она гос-

подствует и в среднем, более спокойном эпизоде, сохраняя легкость движения. В среднем эпизоде слышится переключка двух голосов, приводящая к эффектному — с тональным сдвигом — появлению главной темы. Но это еще не реприза — далее следует интенсивная разработка, подводящая к возвращению главной темы в основной тональности. Но и здесь, в репризе, ее изложение динамизировано модуляционными сдвигами, оттенено кратким напоминани-

ем о среднем эпизоде. В заключении использован чисто импрессионистический прием — постепенно исчезающие и затухающие звучности, — который, впрочем, встречается и в некоторых пьесах «Иберии» Альбениса. Во всей пьесе сохраняется ясность голосоведения и прозрачность звучания, тщательность разработки шкалы нюансов и ритмических акцентов.

Мы остановились на деталях фактуры не из-за пристрастия к теоретической проблематике, а для того, чтобы показать на конкретном примере сущность метода композитора, основанного на непрерывной и изобретательной разработке основного мотива, создающей цельность образа этой живой и увлекательной пьесы, вдохновленной танцем, ставшим одним из музыкальных символов Испании. Фалья не раз вспоминал о нем и в своих последующих произведениях.

Вторая пьеса — «Кубана» — пожалуй, самая традиционная из всех четырех. Ее мелодический склад, характерное чередование трех- и двухдольных метров ($\frac{3}{4}$ и $\frac{6}{8}$) заставляют вспомнить о креольской музыке Кубы, которая еще в конце прошлого века являлась испанской провинцией². Кубинские отголоски слышатся и в некоторых произведениях Альбениса. В музыке «Кубаны» пленяет изящность спокойных очертаний плавной, раскачивающейся мелодии, проникнутой светлой безмятежностью. И на этот раз композитор проявляет мастерство тематического развития, создавая постоянство ритмического колыхания, придающего особую прелесть этой лирической пьесе. Очень ясная гармоническая ткань, оживленная хроматическими ходами средних голосов, подчеркивает плавность голосоведения и спокойствие общего настроения. Это качество особенно выражено в первом и заключительном разделах. Средний, энергичный, устремленный в своем развертывании эпизод (*Roso più vivo*) оттеняет ленивую истому начала пьесы. В ее музыке есть гедонистичность, любование красотой звучания, упоение благозвучностью, спокойной мерностью ритма, лишь изредка нарушаемого неожиданными акцентами. «Кубана» заставляет вспомнить в чем-то близкое ей знаменитое Танго Альбениса.

Третья пьеса — «Монтаньеса» («Пейзаж») — самая оригинальная и новая для Фальи страница его тетради,

² С. Дюмарке сообщает, что «Кубана» написана в жанре гуарихи «на креольскую тему, вошедшую в XVIII столетии в репертуар фламенко» (25, с. 47).

где он далеко отходит от сложившихся традиций претворения фольклора. В этой пьесе, законченной уже в Париже, чувствуется интенсивность творческой мысли, обогащенной новыми впечатлениями, избегающей проторенных путей. Привлекает внимание и лаконично очерченная мелодия, и неожиданное вторжение танцевальных ритмов (в среднем эпизоде *Più animato*). Своеобразно и фортепианное изложение, богатое тембровыми оттенками звучания, контрастами регистров. Все говорит здесь о колористическом чутье композитора, несомненно, возросшем при ознакомлении с творчеством его французских друзей.

Уже в начале пьесы обращает на себя внимание сопоставление мелодических пластов, спокойное, тембрально насыщенное звучание басов, господствующее на протяжении всего первого раздела. Репарка *quasi capra* уточняет намерения композитора создать образ колокольности; а вместе с тем внести в музыку черты пейзажности, на что указывает и второе название пьесы. На этом фоне особенно красиво выступает хрупкое и прозрачное звучание квартово-квинтового комплекса в более высоком регистре и песенной по характеру мелодии, строгой по своим очертаниям и настроению:



На первый взгляд она может показаться далекой от испанской специфики в обычном европейском ее понимании. На самом же деле музыка «Монтаньесы» глубоко почвенная, непосредственно восходящая в своих истоках к фольклору Пиренейского Севера. Монтанья — это одна из областей испанской земли, расположенная между Астурией и Страной басков. В музыке «Монтаньесы» слышатся отголоски астурийских мелодий, их архаичность отчетливо выступает в трихордной песенной интонации (см. пример 2), проходящей через весь первый раздел. В этом древнем мелодическом пласте национальное качество выступает в строгой диатонике, в спокойном течении мелодических фраз, свидетельствуя о многообразии испанского фолькло-

ра, о том, что его заповедником являются не только лимонные рощи Андалусии, но и скалистые горы Галисии.

В средней части пьесы черты архаики выражены так же отчетливо в трихордной основе оживленной танцевальной мелодии, разработанной с присущим Фалье вкусом и чувством стиля, не нарушаемого сложностью гармонических последований, как будто и не очень близких к ладовой основе мелодии, но на самом деле органически связанных с нею тонким, тщательно продуманным голосоведением, логичностью появления каждой детали, каждого контраста, мастерством сочетания мелодических линий и, что очень важно, непрерывностью развития тематического материала, в которой он обретает новую выразительность.

Третий раздел пьесы — сжатая реприза с краткой кэдой, где появляется лаконичное напоминание о тональных сдвигах и танцевальной мелодии среднего раздела, и, в конце концов, архаической трихордной темой в мягком басовом звучании — лаконичным итогом всего развития пьесы. «Монтаньеса» — чрезвычайно своеобразная пьеса, открывающая широкие горизонты претворения фольклора. Для композитора она знаменовала новый этап в расширении интонационной сферы. В этом он выступил последователем идей высоко чтимого им Педреля.

В последней пьесе — «Андалусе» — композитор возвращается в хорошо знакомую ему сферу. В ней возникают отголоски танцевальных наигрышей стиля фламенко и песенного напева, очень близкого по своему характеру канте хондо: так осуществляется синтез двух ветвей андалусийского фольклора. «Андалуса» виртуознее других страниц тетради, в ней есть бравурность, эффектность броских пассажей, всегда несущих в себе мелодическое качество. Пианистическая фактура далека от романтической традиции, в ней также выступают национальные черты, свидетельствующие о влиянии искусства блистательных гитаристов, которыми славится родной край Фалье.

Первые аккорды имитируют звонкую, несколько металлическую звучность гитарного фортиссимо, неудержимо стремится вперед решительная в своей устремленности мелодия, характер которой определяет несколько необычная ремарка *avec sentiment sauvage* (с диким чувством). Точнее было бы — с неукротимым размахом, которым дышит каждый звук мелодии, типичной для андалусийской музыки и очень индивидуальной в своем претворении. Как и всегда, Фалье воздерживается от точной имитации инструментальной манеры, он свободно пользуется хорошо ему знакомыми еще с юных лет мелодическими оборотами,

ритмами и кадансовыми формулами, ставшими для него соборными элементами музыкальной выразительности, возникающими постоянно на страницах его произведений. Можно привести в качестве примера ниспадающий ход с терции на тонику или с тоники на доминанту. В «Андалусе» есть и вариант такого хода — септима, идущая в квинту, — эффектно поданный в заключительном эпизоде изложения первой, страстно-возбужденной темы, где так выразительна настойчивая повторность гитарных интонаций переборов, мастерски воспроизведенных пианистическими средствами. Далее следует вторая, более спокойная, чем первая, тема, вносящая контраст экзальтированного распева, сопровождаемого мерным рокотом гитары. Это — точно зарисовка жанровой сценки: певец и гитарист выступают перед затаившими внимание слушателями, взволнованными только что отзвучавшей музыкой танца.

Простота рисунка мелодии оттенена характерным орнаментальным росчерком: композитор воспроизводит в фортепианном звучании черты канте хондо — задача трудная, может быть полностью и не выполнимая, но интересно решенная в этой пьесе. Из этого мелодического зерна вырастают все более эмоционально напряженные повторы, подводящие к репризе несколько измененной первой темы, приобретающей еще более возбужденный, патетический характер, — это ярчайшая драматическая кульминация, единственная во всех четырех пьесах. Ее размах и масштабность подчеркнуты нарастающей диссонантностью, массивностью фактуры, тревожностью диалога нижнего и верхнего голосов. После этого особенно впечатляет возвращение песенного распева, появляющегося теперь в иной фактуре — на фоне спокойно колышущегося двухголосного сопровождения, где снова звучит характерный терцовый ход:



Этот пленительный эпизод снова вводит в атмосферу канте хондо, в него неожиданно врывается краткая реплика первой темы (всего 5 тактов), за которой следует зату-

хающая в спокойных звучаниях кода. Так же, как и в «Монтаньесе», в коде «Андалусы» дается синтез обоих тем, равнохарактерных для андалусийского фольклора — композитор еще раз показывает пристрастие к лаконичному резюмированию музыкального развития.

Пьесы Фальи сделали его имя широко известным. Оригинальные и самостоятельные в воплощении черт национального характера, они стали весьма приметным явлением испанской музыки начала века. Вместе с тем «Испанские пьесы» стали важным звеном в эволюции композитора, выработавшего свою стилистически законченную манеру письма. Выступая типичным представителем музыкального Ренессансизма, что ощутимо в сюжетах, образах, языке его произведений, Фалья мыслит совершенно самостоятельно, заметно отличаясь от стиля своих испанских современников. Он, не удовлетворяясь воспроизведением фольклорного материала, каким бы прекрасным он ни был, уделяет большое внимание разработке его отдельных элементов. Эта техника широко представлена в только что рассмотренных Четырех испанских пьесах, которые можно сблизить в их принципиальной направленности с другим, написанным уже перед отъездом из Парижа произведением Фальи (1914) — замечательным циклом Семь испанских песен для голоса и фортепиано.

Известно, что поводом к их написанию явилась просьба певицы Марии Барриентос, уроженки Малаги, указать ей несколько испанских песен для концертного исполнения. Примерно тогда же один из знакомых Фальи — преподаватель пения — обратился к нему с просьбой написать аккомпанемент к нескольким песенным мелодиям. Фалья заинтересовался предложенным материалом и решил сделать несколько обработок для голоса и фортепиано. Думается, однако, что повод для этой работы был не только внешний, что главным явился глубокий, все возрастающий интерес композитора к родной песенности. К началу работы над циклом (1911) он был уже знаком со многими его образцами и утвердился в широкой универсальной концепции, предохранившей его от замыкания в какой-либо одной области. И в его цикле представлены песни различных областей — это небольшая, тщательно подобранная антология испанской народной музыки, в которой каждая пьеса повесно представляет типичную форму и жанр одной из областей. Можно говорить, таким образом, о большой познавательной ценности цикла, особенно для зарубежных любителей музыки, но прежде всего это — подлинно художественное произведение, свидетельствующее о мастерстве

и вкусе композитора о глубоком проникновении в сущность народного характера и творчества.

А это было очень важным в таком произведении, где творческая фантазия часто выступала на первый план: далеко не все мелодии звучат здесь в своем подлинном виде; подчас композитор лишь исходит от фольклорной основы и мыслит самостоятельно. Не раз указывалось, что большая часть «Хоты» сочинена самим Фальей, что он является, по существу, и автором заключительной пьесы — «Поло». Фалья не стремился к этнографической точности своего цикла, а сделанные им дополнения либо изменения мелодического рисунка не нарушают чистоты стиля, ибо сделаны рукой композитора, отлично знающего родную музыку. Поэтому, при всей свободе обращения с материалом, его обработки являются подлинно испанскими, отмеченными характерными региональными чертами.

При гармонизации народных мелодий Фалья стремился исходить из закономерностей натурального звукоряда, проявляя верность урокам, извлеченным из книги Луи Люка. Точнее сказать — располагать аккордовые звуки на тех местах, которые они занимают в натуральной акустической последовательности. Это могло бы показаться мало приемлемым при гармонизации народных мелодий, но все дело в том, что Фалья исходит также из их ладовых особенностей. И его гармонии прекрасно сочетаются с мелодиями, обладают яркой выразительностью, не говоря уже о неизменно свойственной ему оригинальности. Несомненно, что работа над Семью испанскими песнями много дала и самому композитору, обогатила его палитру, что отразилось и на его последующих произведениях, неизменно оригинальных по своему гармоническому письму.

Что же касается фактуры фортепианного сопровождения, то здесь композитор исходит из образного содержания песни подобно тому, как это делали в своих сборниках М. А. Балакирев и Н. А. Римский-Корсаков. Но Фалья больше заботится о самостоятельной ценности самого сопровождения, выступающего подчас на первый план. Партия фортепиано очень содержательна, особенно в прелюдиях и интерлюдиях. А такую обработку, как «Поло», можно даже рассматривать как инструментальную пьесу с участием певца. Впрочем, Фалья никогда не забывает о вокальной мелодии: голос и фортепиано сливаются у него в нерасторжимом единстве, дополняя друг друга в раскрытии образно-эмоционального содержания.

Для его обработок характерны точность отбора выразительных средств и лаконичность выражения — черты,

вообще свойственные их автору, не терпевшему многословия, знавшему цену каждому такту, каждой детали. Это делает песенные обработки редкостными по чистоте стиля, по слитности индивидуального и народно-творческого начал. Семь испанских народных песен могут быть с полным правом причислены к лучшим произведениям этого рода, появившимся в европейской музыке первой половины XX в. Об этом свидетельствует и их непреходящая популярность.

С первой песней тетради — «Мавританская шаль» — композитор вступает в родную ему сферу андалусийской музыки, представленной одной из популярнейших песен. Ее мелодия звучит на фоне четко ритмованного сопровождения, мастерски воспроизводящего гитарные звучания. Оно построено по большей части на сочетании двух голосов, оттененных сухими звучаниями арпеджированных аккордов. По своему настроению, тревожному и взволнованному, сопровождение соответствует характеру мелодии. В небольшой пьесе высказано очень много и очень ярко, с той сдержанностью эмоционального тона, который всегда импонирует слушателям. То, что символически выражено в поэтических образах песни, находит реальное воплощение в словах второй — «Сегидилья мурсиана». Так осуществляется развитие образного содержания, контрастно оттененного другими песнями и в полной мере раскрывающегося в последней из них.

Фалья обращается к одной из самых популярных форм испанского фольклора, получившей наравне с арагонской хотой распространение по всей стране. Мелодия почти точно соответствует первоисточнику, фактура обработки также связана с манерой народного исполнительства, напоминает гитарные наигрыши, традиционные для сопровождения этого танца.

Родина сегидильи — Ла-Манча. Ее мелодии значительно отличаются друг от друга в разных районах страны, но основная структура танца сохраняется повсюду. Сегидилью танцуют под аккомпанемент гитары и кастаньет, танец всегда сопровождается пением — куплеты певца дают танцору время отдохнуть, набраться сил, чтобы с еще большей энергией продолжать пляску, длящуюся обычно очень долго. В таком виде сегидилья зафиксирована и в записи Глинки, чутко улавливавшего типические черты испанских песен и танцев.

Характерные особенности сегидильи сохранены и в обработке Фальи, где задорный напев голоса чередуется с краткими отыгрышами, господствует непрерывность стремительного в своем движении ритма, проходящего через

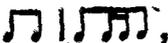
всю пьесу и подчеркивающего настроение радости и веселья, которым привлекает и сама задорная, изящно очерченная мелодия. Она создает ярчайший контраст первому номеру, но, как уже говорилось, связана с ним сюжетно: печаль и скрытое беспокойство, окрашивающие слова и музыку «Мавританской шали», превратились в ироническую насмешливость, выраженную в словах сегидильи, обличающей неверность — «ее фальшивой везде считают и бросают». Напев примечателен ритмической упругостью, выразительностью лаконичной интонации и характерным для испанской народной музыки мелодическим зерном.

«Астуриана» — одна из лирических жемчужин Фальи. Чистая и трогательная мелодия, полная сдержанной грусти, сопровождается простым, но очень колоритным аккомпанементом — спокойным колыханием звука, расцвеченного мелодическими ходами и выразительными диссонансами. Все звучит прозрачно, прекрасно гармонирует с обликом песенной мелодии, ее спокойным и неторопливым течением. Это — пример чуткого проникновения в дух и характер песенного образа, удивительно чистого в своей целомудренной красоте. Композитор уловил в ясности настроения мелодии легкий оттенок беспокойства и тактично подчеркнул его в аккомпанементе диссонирующими звуками, быстро находящими гармоническое разрешение. В простоте и законченности выражения — достоинства обработки, ставшей одним из высших достижений композитора в этом жанре.

Мелодия «Астурианы», родственная некоторым песням Сьерры-Невады, — факт, вызывающий на размышления, если вспомнить об отдаленности друг от друга этих областей. По этому поводу Ф. Гарсиа Лорка — большой знаток испанского фольклора — замечает, что в Андалусии всегда можно было услышать астурийские и галисийские напевы, принесенные сюда из северных провинций. С другой стороны, андалусийские песни, и особенно танцы (фанданго), получили распространение по всей стране и оказали воздействие на фольклор других областей. Так, при всем различии его местных форм из них постепенно отбираются особенно полюбившиеся, приобретшие всеиспанское значение. Тенденция раскрытия общенационального в местном, характерная для творчества Фальи, отчетливо выступает и в его замечательном песенном сборнике.

Четвертая пьеса — «Хота» — переносит в сферу чистой танцевальности, она выдержана в энергическом характере, полна движения, особенно выступающего в фортепианных прелюдии, интерлюдии и заключении. Упругость ритмиче-

ской формулы , затем еще более активизи-

рующей , напоминает об «Арагонесе» из

тетради фортепианных пьес. Так, с самого начала создается устремленность движения жизнерадостного танца. В народной традиции хота, как и сегидилья, развертывается в чередовании гитарных наигрышей и куплетов певца, носящих обычно более спокойный характер. По такому принципу построена и пьеса Фальи. Фортепианные эпизоды, основанные на повторности краткой ритмоформулы, определяют основной характер музыки, они занимают едва ли не большую часть текста, разделяя друг от друга два вокальных куплета. Таким образом, эта прекрасная концертная пьеса строго соответствует в своем формальном строении фольклорной традиции.

Однако музыка «Хоты» в значительной части является созданием композитора, и потому ее можно считать скорее пьесой в народном стиле, чем обработкой в точном смысле слова. Творческая мысль очень активна в поисках самостоятельного воплощения национальной формы — Фалья проявляет неистощимую изобретательность в развитии фольклорных элементов. В «Хоте» отлично воспроизведен гитарный колорит в его звонкой и светлой звучности, так непохожей на тревожность, почти драматическую напряженность аккордов «Мавританской шали». Не стремясь к фольклорной точности, Фалья верно почувствовал и воплотил в своей музыке характерность арагонского танца. Он отказался от соблазна процитировать одну из его популярных мелодий. И быть может, именно поэтому его «Хота» была холодно принята на родине танца, в одном из арагонских селений, которое он посетил вместе со своим другом — художником Сулоагой. Еще раз сказалась традиция восприятия, пристрастия к местным формам, мешающая признать право композитора на обобщенное жанровое выражение.

«Колыбельная» — еще один лирический шедевр сборника. Эта небольшая пьеса отличается чисто андалусийской распевностью. Биограф композитора замечает, что это была «первая музыка, которую он слышал в жизни, прежде чем обрел свет сознательности, он уже слышал ее из уст матери» (42, с. 83). Это действительно прекрасный пример андалусийской нана — колыбельной. Ее лирическое

построение несколько необычно по своей взволнованности. Тонко орнаментированная мелодия, построенная на повторении краткой ниспадающей, много варьируемой фразы, звучит на фоне спокойно колышущегося аккомпанемента. Песня разворачивается на одном дыхании, она овеяна поэтической прелестью:

4 Calmo e sostenuto mormorato

Ба - выш - ки ба - ю,

pp

2^{da}

3

- ба - ки... ус - ни, ма - лют - ки,

«Кансьон» — пожалуй, единственная страница тетради, вполне соответствующая традиционному стилю песенных обработок. Мелодия сопровождается благозвучным аккомпанементом, хорошо сочетающимся с ее плавностью и светлым настроением. В этом она несколько напоминает «Кубану» из фортепианного цикла — в ней также царит ничем не омраченная ясность, то же упоение полнотой жизненных сил.

Иной характер носит песня «Поло» — полная страстности эмоционального высказывания. Подобно «Хоте», музыка «Поло» в значительной части сочинена самим Фальей в типичном для стиля фламенко повышенно возбужденном эмоциональном тоне. Выдержанные и повторяемые звуки вокальной партии завершаются орнаментальным росчерком, придающим мелодии особое своеобразие. Аккомпанемент вносит в нее стремительность, идет в непрерывном

триольном движении, создавая строгую ритмическую основу, которой подчинена свобода мелодического распева. Гитарная манера игры передана средствами репетиционной техники фортепиано, играющего в «Поло» очень важную роль в создании выразительности звучания этой песни, вновь возвращающей к чисто андалусийской образности «Мавританской шали».

В Семи испанских народных песнях есть художественное единство, контрасты и подобиа создают стройность общего построения, в чем проявилась сила конструктивного мышления композитора. При исполнении песен одна за другой становится ясной их внутренняя связь, развитие замысла от одного эпизода к другому, от пролога к эпилогу. Тревожное начало «Мавританской шали» выступает в «Поло» на новом эмоциональном уровне, обрамляя разнохарактерные по своему содержанию пьесы тетради. Новаторский подход к развитию народно-песенной основы Фалья интересно раскрыл в одном из интервью:

«По моему скромному мнению, в народной песне дух важнее буквы. Ритм, лад и мелодические интервалы — это основное, идущее от народа в постоянном преобразовании мелодической линии. Но есть и нечто большее: ритмическое сопровождение, по крайней мере, так же важно, как и сама мелодия, и, следовательно, необходимо искать вдохновение в этом непосредственно в народе» (28, с. 187—188).

В этих словах высказаны одновременно и глубокая вера в творческие силы народа, и уверенность в том, что композитор имеет право на самостоятельное претворение народной традиции. Этому принципу Фалья следует и в своем замечательном песенном цикле. Именно поэтому мы остановились на нем здесь, несколько нарушив хронологическую последовательность: Семь испанских народных песен были впервые исполнены в 1915 г., уже по возвращении Фалья в Мадрид.

Вернемся в Париж. Жилось композитору по-прежнему нелегко — он мог рассчитывать лишь на случайные заработки, но его артистическая репутация очень возросла, особенно после публикации Четырех испанских пьес. Он вошел в круг французских музыкантов, относившихся к нему наилучшим образом. Эти связи сохранились и в дальнейшем — каждый приезд в Париж был для Фальи возвращением в отлично знакомую среду, где его принимали с искренним радостным интересом. Ему даже предлагали принять французское гражданство.

В Париже он работал интенсивно, хотя его произведения этого периода немногочисленны. Он долго вынашивал

свои творческие планы, был упорен в отделке деталей, являя полную противоположность Альбенису и Гранадосу, таких быстрых в реализации своих замыслов.

По окончании Четырех испанских пьес Фалья приступил к работе над Тремя мелодиями Т. Готье, явившимися данью уважения французской поэзии и, конечно, творчеству Дебюсси и Равеля, близость к которым чувствуется в некоторых страницах этой тетради. В нее входят «Голубки», «Китайское» и «Сегидилья» (на стихи испанского поэта Бретона де лос Эррерос в переводе Т. Готье).

В первой из этих пьес чувствуется близость к стилю Дебюсси, к таким его вокальным произведениям, как «Лирические прозы»; национальные черты здесь мало ощутимы. Вторая переносит в область восточной экзотики, не раз привлекавшей внимание мастеров новой французской музыки. Сочиняя ее, Фалья часто посещал Музей Гимэ, находившийся неподалеку от его дома, и подолгу любовался находившимися там коллекциями китайского искусства. Фалья показал свою вокальную тетрадь Дебюсси, заслужил его одобрение, но во второй пьесе французскому композитору хотелось услышать то, что он назвал «китайская машина». Дебюсси отказался указывать путь к достижению этой цели, оставив его на усмотрение автора. И Фалья добился желаемого результата, тщательно отшлифовав детали своей изящной миниатюры. Дебюсси одобрил окончательную редакцию «Китайского», посоветовал Фалье не усложнять мысль, а, наоборот, искать для нее самое простое выражение. Это вполне соответствовало и намерениям самого Фальи, его склонности к законченности и ясности выражения.

Из трех пьес «Сегидилья» более всего отмечена чисто испанской характерностью. Музыка построена на одном кратком мотиве, ритмическом элементе танца, проходящем через всю пьесу капризном напеве сегидильи, с типическими оборотами и возгласами. Сходный прием встречается уже в написанной ранее песне «Твои черные глазки», где также все время звучит мелодическая фраза первого такта, на которую нанизываются звенья вокальной мелодии с ее типическими интонациями канте хондо. «Сегидилья» примечательна верностью передачи народного характера и оригинальностью композиторского почерка, которым, впрочем, отмечены и две другие пьесы тетради.

Три мелодии на слова Т. Готье были впервые исполнены осенью 1910 г. во втором концерте Независимого музыкального общества (S.I.M.). Известно, что его основателями выступили М. Равель, Ф. Шмитт, Р. Виньес, М. Де-

ляж, Д. де Северак, к которым присоединился и Фалья. Самый факт совместного выступления вместе с ними явился еще одним свидетельством тесной связи Фалья с французскими композиторами. Что касается его «Мелодий», исполненных известной певицей Адой Адини-Милле и автором, то они имели большой успех и снова, после публикации Четырех испанских пьес, привлекли внимание французской публики, заставили с живым интересом ожидать новинок Фалья.

Вслед за Тремя мелодиями он приступил к работе над Ноктюрнами для фортепиано. Сочинялись они долго, и первоначальный замысел претерпел значительные изменения: небольшие пьесы выросли в одно из значительнейших произведений испанского мастера — в партитуру «Ночей в садах Испании». И в этом сыграли важную роль советы Альбениса, сразу уловившего неясную для самого автора масштабность замысла, и Виньеса, прямо указавшего, что произведение должно быть предназначено для фортепиано и оркестра. Фалья прислушался к его пожеланиям и быстро переключился в новую для него, несомненно, привлекательную сферу: ведь он первым из испанских композиторов обратился к этой форме и тем самым выполнил завет своего учителя Педреля, призывавшего к расширению жанрового диапазона родного искусства.

Работа шла медленно — отчасти из-за обычной для композитора самокритичности, побуждавшей его к новым и новым переделкам, отчасти из-за довольно многочисленных концертных гастролей, в том числе в Испании, где он выступал в различных городах вместе с известными инструменталистами. При всем этом сочинение «Ночей» шло своим чередом, и к 1914 г. в авторском портфеле находилась значительная часть партитуры, получившей окончательное завершение уже по возвращении на родину. «Ночи в садах Испании» явились, таким образом, кульминацией исканий парижского периода и первым в ряду крупных произведений Фалья, законченных им на родной земле, куда он возвратился после 7-летнего отсутствия.

Работа над новыми произведениями и концертные поездки не отвлекали композитора от того, что все больше и больше становилось для него главной целью: от сложных и длительных хлопот о постановке на сцене его оперы «Короткая жизнь». Это оказалось трудным делом, хотя она и получила высокую оценку ряда больших французских музыкантов, понравилась Альберу Карре — директору театра «Опера комик», слышавших оперу в авторском исполнении в первый год по его приезде в Париж. С тех

пор прошло немало времени, но он все еще не видел перед собою ясной перспективы. На пути к осуществлению этой цели вставали многие препятствия, и борьба за сценическое воплощение оперы составила большую и важную главу в творческой биографии ее автора.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

С того памятного дня, когда П. Дюка сказал Фалье о возможности передачи партитуры «Короткой жизни» в «Оперá комик», ее автор жил этой надеждой и не переставал верить в ее осуществление. Он понимал, что произведение еще требует критического пересмотра, и начал с того, что усовершенствовал оркестровку, пользуясь советами Дюка: речь шла о тех возможностях, которые открывались при тщательном изучении техники отдельных инструментов, в чем, конечно, помогло и ознакомление с опытом мастеров новой французской музыки. Партитура оперы, несомненно, стала теперь еще выразительнее, что было ясно и самому композитору. Но для полной уверенности в своей правоте ему нужно было услышать свою музыку в оркестровом звучании, что долго оставалось для него неосуществимой мечтой.

С течением времени произведение Фальи получило довольно широкую известность в кругу дирижеров и театральных деятелей, им заинтересовался парижский представитель знаменитого итальянского издательства Рикорди. По его совету Фалье направился в Милан, где был принят очень радушно. Он сыграл директору издательства Томасу Рикорди свою оперу. Музыка последнему понравилась, но он нашел ее недостаточно сценичной, больше подходящей для концертного исполнения; кроме того, он высказал мысль, что по стилю опера могла бы быть более «универсальной». Сам композитор произвел на Рикорди хорошее впечатление, и ему был предложен контракт на новую оперу. К большому удивлению Рикорди, Фалье отказался. Поездка принесла Фалье разочарование, но по возвращении в Париж он вскоре нашел издателя в лице Макса Эшига, опубликовавшего затем и некоторые другие его произведения. Контракт с ним значительно укрепил положение композитора, обеспечил его творческий труд, открыл перспективу будущего: это во многом помогло сце-

нической постановке оперы, в частности и потому, что для издания был сделан перевод текста на французский язык.

Музыкой оперы заинтересовался дирижер театра «Гранд-Опера» Андре Мессаже, посоветовавший композитору пополнить партитуру еще одним танцевальным номером. Фалья внимательно отнесся к этому предложению и написал второй танец в сопровождении хора, ставший одним из приметных номеров оперы. Наконец, настал долгожданный день — «Короткая жизнь» была включена в репертуар «Театра Казино» в Ницце.

Фалья немедленно отправился на юг, присутствовал на репетициях, приносивших ему много радости, а подчас — забот и волнений: ведь он впервые имел дело с таким крупным театральным коллективом. Артисты работали с воодушевлением, спектакль получился ярким, премьеры (1 апреля 1913 г.) и все последующие представления имели большой успех: в течение сезона опера прошла немало раз, неизменно собирая полный зал. Появилось много откликов на страницах прессы и среди них статья М. Кальвокоресси, отмечавшего, что опера «одновременно возвышенна и доступна, впечатляет с театральной точки зрения и удовлетворяет с точки зрения искусства» (см. 35, с. 56).

Фалья был счастлив: исполнилась его давняя мечта о постановке оперы, иногда казавшаяся ему неосуществимой. Впервые он услышал свою музыку в оркестровом звучании и в общем остался удовлетворен результатом своей работы над партитурой. Нет надобности говорить о том, как это было важно для композитора, — ведь он не знал большего счастья, чем услышать в первый раз свое произведение в живом звучании голосов и оркестра. Этот опыт становился для него особенно важным в пору, когда он все больше входил в работу над партитурой «Ночей в садах Испании».

Весенние дни в Ницце прошли быстро, Фалья возвратился в Париж победителем и с новой силой возобновил хлопоты о постановке оперы на столичной сцене. Композитор имел теперь основания рассчитывать на положительное решение театральной дирекции, получившей реальное доказательство художественной жизненности произведения. Однако и после несомненного успеха оперы в Ницце не так просто было добиться включения ее в парижский репертуар — возник ряд непредвиденных осложнений.

Началось с того, что оперой заинтересовался известный импресарио Г. Астриук, предполагавший показать ее во вновь открывшемся «Театре Елисейских полей» (в том же

году в нем состоялась историческая премьера «Весны священной» И. Стравинского). Такая перспектива вполне устраивала композитора, ибо интерес публики к новому театру был очевиден, и сам факт появления оперы Фальи в репертуаре его первого сезона привлек бы к ней повышенное внимание.

В то же время дирижер А. Мессаже выступил с предложением включить «Короткую жизнь» в репертуар знаменитой «Гранд-Опера». Это было еще заманчивее.

Обстоятельства сложились так, что оба проекта остались неосуществленными. Возникли непредвиденные сложности, связанные с распределением ролей в будущем спектакле. Это поставило композитора в трудное положение перед артистами, выступавшими в Ницце: он был очень доволен ими и хотел бы продолжить успешно начатое сотрудничество. У руководителей парижских театров были на этот счет свои соображения, они выставляли свои кандидатуры.

Новый поворот в эту затянувшуюся историю внесло письмо, полученное композитором от его издателя. В нем говорилось: «Директор «Опера комик» Карре первый раз в моей издательской жизни явился ко мне лично и попросил представить ему «Короткую жизнь» для постановки на сцене. Он сказал также, что не понимает, каким образом опера объявлена в репертуаре «Театра Елисейских полей», когда он сам высказывал уже желание видеть ее на своей сцене» (42, с. 67).

Фалья снова оказался в затруднительном положении: конечно, его больше привлекала «Опера комик», но уже существовала договоренность с Астриюком. К счастью, оба директора решили дело без его участия, вскоре начались репетиции, проходившие вначале в отсутствие автора. Фалья терялся в догадках, но, в конце концов, решил пойти в театр без приглашения. Он был встречен наилучшим образом, оказалось, что его давно уже ждали и удивлялись его отсутствию. Неизвестно, было ли так на самом деле, или существовали другие причины, но все уладилось, он встретил полное понимание среди артистов и оркестрантов, у дирижера Франсуа Рульмана, работавшего с подъемом и увлечением, воодушевлявшими весь коллектив. Партию Салюд пела известная артистка Маргарита Карре.

Так произведение Фальи увидело, наконец, свет рампы в одном из лучших парижских театров. Успех в нем означал уже европейский триумф и признание.

Генеральная репетиция оперы состоялась 31 декабря 1913 г., премьера — 7 января 1914-го. И в тот и в другой

день в театре присутствовал «весь Париж» — свидетельство исключительного внимания, которое нелегко было завоевать в это время, столь богатое большими художественными событиями. Им стала и опера Фальи — она имела настоящий большой успех у публики и прессы. О ней писали виднейшие парижские критики, в общем дававшие ей высокую оценку.

Так, Пьер Лало говорил о выдающихся достоинствах партитуры как об одной из самых лучших, которые удалось слышать в стенах «Опера комик» за много лет. Он упоминал об яркости звукописи пейзажа, неба, атмосферы, подчеркивая, что колористическое начало тесно связано с драматическим развитием и обликом героев. Выказав некоторые критические замечания о недостаточной, по его мнению, национальной окраске музыки любовных сцен, он отдал должное вкусу и чувству меры композитора, тонкости и изяществу оттенков, его умению избегать грубых эффектов. Другой критик — Гастон Карро — считал возможным сблизить оперу Фальи «Короткая жизнь» с «Кармен», так же, как и Лало, подчеркивая высокие достоинства оркестровки.

Наиболее полным и благожелательным оказался отзыв Эмиля Вийермоза, напечатанный в журнале Независимого музыкального общества месяц спустя после премьеры. Его следует процитировать несколько подробнее, чтобы дать представление о мнении, сложившемся среди большей части публики, и о важнейших особенностях самой оперы, точно подмеченных современником.

«Простыми средствами, подчас почти сухими (что в глубине очень по-испански), с чем-то вроде сухости, которую можно найти в некоторых пейзажах его родины, Фалья заставляет плакать, в музыке присутствует неуловимое видение, вся ностальгия, сожаления о разбитой жизни. Это есть в первой картине в Альбайсине, в контрасте солнечной улицы и пересекающих ее групп смеющихся девушек, с двориком бедного дома Салюд, пещерой, где бабушка лечит больную птицу, с неустанной, упорной песней молотов в соседней кузнице, во всей убийственной сосредоточенности скромного существования, в скромной симфонии ежедневных шумов, которые убаюкивают, в унылой судьбе рабов, которую может преобразить только любовь, незабываемое вторжение меланхолического наслаждения. И музыка, все изменяющая наплывами нисходящей ночи, окутывающая такой нежной вуалью невидимые связи между влюбленными, удерживающими друг друга в объятиях, ведет жестокую игру, чтобы их разъединить!.. И нервная,

пылкая и грустная душа иберийской земли, трепещущая так страстно в этом оркестре, воодушевляет танцы, вдохновляет мелодии, возвышает традиционные национальные орнаменты, дает им значение народных песен, смягченных «платиной» столетий, которая совершает чудо экзальтации во времени и пространстве и так просто объединяет материнскую нежность с драмой вечно мужественного. По правде, здесь великолепный театр Мануэля де Фалья полностью заслужил свой успех» (см. 35, с. 57—58).

Композитор мог гордиться этими строками: они больше, чем журнальная рецензия, — это глубокий и вдохновенный анализ образно-психологической сущности произведения, сохраняющий свое значение и поныне. Французский музыкант верно охарактеризовал главное в музыке оперы — дыхание испанской народной мелодии, выступившей в новых для европейского восприятия формах. Ее слушатели знакомились с необычайно своеобразной, глубоко проникающей в душу мелодикой канте хондо. В своей опере Фалья уже нашел верные пути претворения национального, получившие дальнейшее развитие в произведениях парижского периода. Так или иначе, но опера обозначила важный этап в становлении испанской музыки и самого Фалья.

Он понимал это, и еще в 1910 г. дал суровую оценку написанному им до оперы: «Все, что я опубликовал до 1904 г., не представляет никакой ценности: это просто пустяки, кое-что было написано в возрасте от 10 до 20 лет и опубликовано впоследствии: например, ноктюрн был написан, когда я был почти ребенком. Когда я показал, спустя долгое время, рукопись одному мадридскому издателю, он подумал, что это ему подойдет. Он ее опубликовал — вот и все... Может, в моих неизданных работах найдутся вещи немного более интересные, но среди опубликованного нет ничего, ничего» (см. 35, с. 105).

Можно, конечно, считать эти слова еще одним проявлением свойственной композитору строгой самокритичности, можно напомнить, что предшествующий опере труд над более ранними произведениями, в том числе сарсуэлами, не мог пройти для их автора бесследно. Все это — повод для размышлений биографов и исследователей, а сам композитор имел основания для столь строгих суждений в дни, когда уже стоял на пороге новых творческих свершений, утвердивших его артистическую репутацию. Она еще больше возросла после премьеры оперы. Он переживал радость успеха своего любимого детища, которое не осталось лежать на полке шкафа и, наконец, 10 лет спустя после окончания вышло на суд широкой публики, оказавшийся для

него весьма благожелательным. Правда, признание пришло к композитору не на его родной земле, но оно вскоре отозвалось и в Испании, о нем заговорили там как о выдающемся мастере, ждали знакомства с его новинками. Приближалась его пора и на родине, и, как это часто бывало, зарубежный успех пробудил дома громкое эхо!

Творческий старт был взят уверенно, и разбега хватило на долгие годы, когда в центре внимания Фальи находился андалусийский фольклор. Впрочем, композитор не ограничивался только им, он расширял свою интонационную сферу, искал и находил иной, по сравнению с оперой, подход к разработке народно-музыкальных элементов, что было связано и с переключением в иную жанровую сферу, и с неустанным стремлением к новому. Это характерно для Фальи — он не любил повторяться и в каждом произведении ставил перед собой другие художественные задачи. Отсюда разнообразие жанров и содержания его, в общем немногочисленных произведений. В любом из них он искал пути лаконичного и законченного воплощения замысла, а овладев полностью каким-либо стилистическим приемом, устремлялся мыслью вперед — к нерешенным проблемам.

Здесь и заключается одна из причин стилистических поворотов, привлекающих внимание каждого, кто знакомится с его творческой биографией. Меньше всего их следует рассматривать как стремление идти в ногу с модой — они вызваны всегда жившей в нем тягой к освоению еще неизведанных областей. Так, после оперы можно говорить о несколько ином отношении к фольклору в фортепианных пьесах, где оно более рационалистично, что не лишает его музыку эмоциональной выразительности. А дальше появились столь несхожие и вместе с тем типичные для Фальи произведения, как балет «Любовь-волшебница» и кукольное представление «Балаганчик маэстро Педро». Все это относится к будущему, путь к которому намечался уже в то время, когда Фалья переживал успех своей оперы.

Либретто «Короткой жизни» было написано драматургом, автором текста многих сарсуэл, Карлосом Фернандесом Шоу сначала, в соответствии с условиями конкурса, в форме одноактной оперы, затем, при первой постановке, осуществленной, как мы уже знаем, много времени спустя во Франции, оно было переработано в двухактную, сохранив все существенные черты первой редакции. Сюжет оперы прост, он живо напоминает о веристских драмах любви и ревности. Это не раз отмечалось в критических отзывах, указывавших в то же время на полную самостоятельность в трактовке чисто испанской темы.

Действие происходит в Альбайсине, живописном квартале Гранады, до сих пор сохраняющем свой неповторимый, живописный колорит и музыкальную атмосферу. На его узких улочках повсюду слышатся звуки песен и гитары, живо напоминая о том, что окружает зрителя в опере.

В одном из бедных домов разворачивается старая и вечно волнующая повесть обманутой любви. Девушка Салюд покинута ее возлюбленным Пако, клявшимся ей в вечной любви. Он встретил богатую девушку Кармелу, увлекся ею и собирается жениться на ней. Но не так просто забыть прошлое: увидев накануне дня помолвки Салюд, Пако вновь охвачен былым чувством и снова уверяет ее в неизменности своей любви. Но все это оказывается лишь быстро преходящей вспышкой эмоциональной и неустойчивой натуры: на следующий день Пако уже забывает о Салюд и отправляется на праздничный вечер в дом Кармелы. В разгар веселья здесь появляется Салюд, потрясенная вероломством и предательством Пако. Салюд не в силах пережить его измену, ее сердце не выдерживает, и она падает мертвой к ногам неверного возлюбленного. Так трагически заканчивается действие оперы, разворачивающееся на фоне колоритных сцен народной жизни, волнующих правдой воплощения и верностью колорита. Фалья еще не бывал в прекрасном городе, где впоследствии провел счастливые годы своей жизни, но это не помешало ему воплотить в музыке его поэтическую душу.

Несложность, почти примитивность либретто, в котором отчетливо нарисован лишь образ героини, а сценическое развитие довольно статично, на что не без оснований указывали критики, могло бы подсказать композитору упрощенное решение. Но этого не произошло — своеобразие музыки определило все особенности драматургического построения. Важное место занимают в нем большие сцены, в которых часто преобладает вокализация без слов, где внимание композитора сосредоточено на чисто музыкальной образности. Такова, например, 4-я картина I акта — музыкальный апофеоз вечной красоты Альгамбры, на фоне которой драматическая напряженность действия обретает особую остроту. Такие эпизоды вносят в оперу элементы ораториальности, но их образная обобщенность составляет необходимое звено общего замысла, очень логичного и убедительного в своем воплощении. Отдельные номера включены в общее действие, в котором выступает стремление к слитности, к построению больших эпизодов.

Опера Фалья явилась важным и весьма примечательным явлением испанской музыки. Вместе с «Пиренеями»

Педреля, «Пепитой Хименес» Альбениса и «Марией дель Кармен» Гранадоса она выводила испанский музыкальный театр за пределы жанра сарсуэлы к широкому творческому концепциям. Каждый из мастеров решал задачу по-своему, но именно Фалье удалось создать оперу, получившую широкое международное признание. А для него самого она стала первым, по-настоящему оригинальным произведением, отмеченным всеми приметам его стиля. Именно это определило ее художественное значение.

Произведение Фалье отличается масштабностью концепции, далеко выходящей за пределы традиционного жанра сарсуэлы с типичной для него формой чередования песенных и танцевальных номеров, объединенных главным образом линией сюжетного развития. Композитор тяготеет к широкому построениям, свободно использует ресурсы хора и оркестра. Во всем чувствуется уверенность молодого автора, нашедшего свой путь и свободно пользующегося кругом избранных им средств.

Они во всем связаны с национальной традицией, со знакомым композитору с детства андалусийским фольклором — танцевальными ритмами фанданго и песенными интонациями канте хондо, в развитии которых Фалье выступил новатором. Он хорошо усвоил заветы Педреля, не стремился к этнографической достоверности, искал индивидуальные и драматургически оправданные формы разработки народного мелоса. Кстати сказать, за исключением темы одного из танцев из II акта, в партитуре нет ни одной подлинной народной мелодии.

Народно-бытовые жанры дают композитору не только материал для воссоздания локального колорита либо обстановки, в которой происходит действие. Они — важные и необходимые звенья музыкально-драматургического развития, а иногда приобретают и символическое значение, с необходимостью предопределяя ход событий и судьбы действующих лиц. Широко развернутые и многоплановые сцены придают произведению особый колорит, подчиняя отдельные судьбы вечной смене радостных и горестных событий, которые несет поток жизни. Именно в этом тайна впечатляющей силы музыки Фалье.

1-я сцена³ — пролог — сразу вводит в тревожную атмосферу действия. Занавес поднимается после нескольких

³ В опере 2 акта, каждый из которых содержит 2 картины. Кроме того, картины делятся на сцены (в 1-й картине I акта — 6 сцен, 2-я картина I акта на сцены не делится, в 1-й и 2-й картинах II акта — по 2 сцены).

тактов оркестрового вступления. Перед зрителями двор дома, где живёт Салюд со своей бабушкой. В глубине двора, через раскрытые двери видна панорама оживленной улицы, где налево расположена кузница, откуда доносятся удары молота и песня кузнецов, проникнутая страстной меланхолией канте хондо. Она звучит и далее, в сочетании с голосами уличных продавцов, переключкой ближних и дальних колоколов, создавая музыкальную картину, очень впечатляющую по своей живописной и поэтической силе. Некоторые критики вспоминали в этой связи музыку Латинского квартала из «Богемы», конечно, знакомую Фальде. Но, в сущности, это разные явления — звукопись Пуччини воссоздает локальный колорит, в то время как здесь в картине уличной жизни возникает смутное предчувствие надвигающихся драматических событий. В этой связи приобретает символическое значение напев кузнецов, предвещающих страдание и гибель тому, кто родился под несчастливой звездой. Эта мелодия становится одним из важных элементов музыкальной драматургии:

Largamente
(Ténor)

5

Mal - heur aux hom - mes qui nais - sent sous

u - ne mau - vaise é - toi - le! Mal -

В музыке пролога обнаруживается своеобразие композиторского почерка. Оно в технике сочетания мелодических попевок, в особенностях гармонического письма, в использовании увеличенных трезвучий, в манере объединения це-

сенных и танцевальных элементов — все тесно слито в музыке пролога. Цельность построения, ярчайшая образность, оригинальность языка, связанная с использованием народных идиом, — все это поднимает музыку до той степени обобщенности, которой еще не знала испанская опера. Пролог свидетельствовал о масштабности и концепционности мышления молодого автора.

Во 2-й сцене 1-й картины главное внимание уделено Салюд, с ее горестными чувствами и мрачными предчувствиями, высказанными уже в диалоге с бабушкой. Первая же фраза Салюд проникнута страстно-возбужденной интонацией, преобладающей во всей ее партии. Наибольшее проявление наступает лишь в отдельных эпизодах ее дуэта с Пако. Но оно лишь оттеняет патетическую сущность музыки Салюд.

В ее разговор с бабушкой снова вплетаются голоса кузнецов, еще больше подчеркивая смятение чувств героини. Оно выражено и в ее ариозо — одном из самых мелодически прекрасных, ярких в своей национальной окраске эпизодов оперы, проникнутых искренностью выражения сердечного чувства:

Viv - ent ceux qui ri - ent!

Mou - rent ceux qui pleu - rent!

Ариозо Салюд, проникнутое чувством страстной печали, полно отзвуков канте хондо, отчетливо выступающих и в оркестровом сопровождении. Свободный распев, украшенный почти в каждой фразе характерной орнаментацией, поднимается в своем развитии к драматической кульминации. И в заключение, точно неизбежный вывод из своих горестных размышлений, Салюд повторяет напев и слова кузнецов: «Несчастье тому, кто родился под недоброй звездой» (см. пример 6). И как утверждение ее мыслей, из кузницы доносится та же мелодия, сопровождаемая ударами молотов. Еще раз вспоминает Салюд начальные слова своего ариозо: «Живет лишь тот, кто смеется, умирает тот, кто плачет», сопровождаемые голосами кузнецов и беспощадными в своей механической размеренности ударами молотов. Все подчеркивает драматическую безысходность ее положения.

Ариозо Салюд, занимающее центральное место в ее партии, написано с той непосредственностью выражения сердечного чувства, которое всегда захватывает слушателя. Вместе с тем оно очень строго в своем построении; в котором все драматургически оправдано, связано с предыдущим и последующим. И это, так же как и пролог, показывает силу композитора в лаконичности выражения большого образно-эмоционального содержания.

Патетический любовный дуэт Салюд и Пако верен по настроению и драматургическому смыслу, но он не столь оригинален по музыке, как предшествующие ему страницы, в нем чувствуются влияния «универсального», веристского стиля. Они особенно ощутимы главным образом в тех эпизодах, где голоса Салюд и Пако повторяют одну и ту же мелодию, сливаясь вместе в гармонии чувств, сменяющей эмоциональную неуравновешенность начала дуэта. На первом плане в нем образ Салюд, с ее страстно-драматическими интонациями. От отчаяния она переходит к надежде, но эта надежда нереальна так же, как и радость бабушки, увидевшей возвращение Пако. Ее брат Саваор раскрывает ей неприглядность и драматизм положения: он рассказывает о готовящейся помолвке и свадьбе Пако с Кармелой. И опять, как голос неизбежной судьбы, в разговор вступают голоса кузнецов с их постоянным напевом, предрекающим печальную судьбу Салюд. Голоса затихают, затихают и мерные удары молота, их сменяет оркестровый переход ко 2-й картине (интермеццо) — «Гранада».

Перед зрителями раскрывается залитый солнечным светом город, над которым на Красном холме высится замок Альгамбры. Значение этой картины очень велико — это

композиционный центр оперы, образ вечной красоты мира и бессмертия народа, символически противопоставленный кругу настроений пролога, полного тревожных предчувствий. Эти два эпизода, столь различные по содержанию и форме, обрамляют развитие действия I акта.

Во 2-й картине выступают оркестр и хор (поющий без слов), в ней ярко воплощен музыкальный образ восторженного созерцания, показанный в различных аспектах — торжественно-гармоническом и танцевальном. В начале — это чередование реплик оркестра и хора, затем — широкий вокальный распев, особенно впечатляющий в сплетении двух мелодических линий (шестиголосный хор разделяется на две партии) с их ясно выраженной андалусийской характерностью:

Tempo giusto (♩ = 96)

Сопрано

Ах! Ах!

Тенора

Ах!

Альты

Ах!

Басы

Detailed description: The image shows a musical score for a vocal ensemble. It consists of two systems of staves. The first system has two vocal staves (Soprano and Tenor) and a piano accompaniment staff. The second system has two more vocal staves (Alto and Bass) and a piano accompaniment staff. The tempo is marked 'Tempo giusto' with a quarter note equal to 96 beats per minute. The key signature has two flats. The lyrics 'Ах!' are written under the vocal lines. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

В этот распев вступают голоса оркестра, в них возникает образ легкой скерцозности, естественно подводящей ко второму разделу, где преобладает танцевальное начало. Интонационно это перекликается с мелодией кузнецов, но находится в совсем ином эмоциональном ключе, перенося действие из мира печальных предчувствий в мир живой реальности. Танцевальность выступает в изящности очертаний мелодии, в чередовании прозрачного хорового звучания (сначала вступают 1-е и 2-е сопрано, далее к ним присоединяются тенора и басы) со столь же легко очерченными оркестровыми эпизодами. Все сочетается в живописной музыкальной картине — торжественном гимне красоте природы, города и самой андалусийской песенности. Интермеццо заканчивается в ясном и спокойном угасании звучности. И все время перед глазами зрителей находится

прекрасная панорама: композиторская ремарка указывает, что занавес должен опускаться с последним тактом. Эта прекрасная музыкальная сцена впечатляет и своей мелодической красотой, и национальной характерностью, которая чувствуется здесь в каждом такте, в каждом звуке.

Эта картина создает в драматургическом построении оперы важный контраст предыдущим событиям, среди которых на первом плане Салюд, полностью раскрывающая полноту переполняющих ее душу чувств тоски и отчаянья. 2-я картина, по существу, является интермедией в развертывающейся драматической повести, продолженной с фатальной неизбежностью в последующих эпизодах.

Место действия II акта — дом Кармелы, где празднуется ее помолвка с Пако. Вначале царит атмосфера ничем не омраченного веселья и ничто не предвещает приближение трагического поворота событий. В празднично убранном доме собрались многочисленные гости. Они слушают Кантаора (певца), исполняющего под аккомпанемент гитары характерную, богато орнаментированную мелодию в стиле канте хондо. Это также один из примечательных и новаторских по своей сущности эпизодов оперы. Фальша не только великолепно показывает черты андалусийской музыки, но и создает незабываемый образ ее носителя — вдохновенного Кантаора. Рядом с ним вспоминается Цыганка из оперы Педреля — живой символ Пиренеев. Таким же символом жизни и искусства Андалусии выступает и Кантаор, вводящий в атмосферу непосредственного веселья нечто важное и серьезное — дух большого народного искусства, которым вдохновлена вся музыка этой замечательной сцены.

Песнь Кантаора вызывает всеобщее восхищение, она сопровождается возгласами «Оле!», ее припев подхватывается хором. В этом большом эпизоде введение фольклорных элементов драматургически оправданно, и самый образ Кантаора приобретает обобщенное значение.

После неподражаемо самобытной сцены Кантаора следует темпераментный испанский танец, несколько уступающий предыдущему в характерности, хотя именно в нем, и единственный раз во всей опере, использована подлинная народная мелодия. Он написан в трехчастной форме, исходные интонации первой темы, уже прозвучавшие в начале акта, вырастают в большой, ритмически активный эпизод. Вторая тема, более тяжеловесная, отлично сочетается с первой, выступающей в репризе в несколько варьированной и обогащенной фактуре. В общем все звучит эффектно и нарядно, и не случайно концертные транскрип-

ции танца для скрипки и для фортепиано завоевали широкую популярность. Вместе с рассказом Кантаора танец играет важную роль в картине помолвки, увлекая своей живостью присутствующих. Но все изменяет внезапное появление Салюд. Отсюда начинается новая фаза драматического действия, особенно впечатляющая после предыдущей сцены.

Второе ариозо Салюд — еще более драматичное, чем первое; она охвачена уже не подозрениями, а отчаяньем при встрече с реальностью, с изменой Пако. После песенно-танцевальных эпизодов, в которых ничто не предвещает драмы, монолог Салюд впечатляет своей подчеркнутой эмоциональностью, не лишенной подчас мелодраматического пафоса. Декламационность сочетается с чисто мелодической экспрессией кратких фраз, раскрывая душевную смятенность героини. В это ариозо врываются отголоски напева Кантаора, воспевающего красоту невесты, что вызывает новый взрыв отчаяния Салюд. Драматизм ситуации возрастает с появлением бабушки и ее брата — Саваора. В трио, полном нарастающей тревоги, снова включаются отголоски веселья, возгласы «Оле!». На первом плане по-прежнему Салюд, в ее партии господствуют драматически напряженный мелос, патетические интонации. И как горестный вывод из происходящего, в ее устах еще раз появляется мелодия песни кузнецов. Все это выражено в прочувствованной и искренней музыке, отмеченной не часто встречающимся у Фальи драматическим размахом.

Контрасты веселья и приближающейся трагической развязки заставляют вспомнить о «Кармен» (последнее действие, сцена у входа в цирк), отлично известной автору «Короткой жизни». Оба композитора, каждый по-своему, нашли сходное решение оперного финала, развернув впечатляющие массовые сцены, отмеченные национальной характерностью и с особой силой оттеняющие трагический поворот личных судеб.

Его предвестником является второй танец, совсем иной по характеру и драматургическому смыслу, чем первый. Это отличный пример «обобщения через жанр»; танец является не только фоном для разворачивающегося действия, он сам активно участвует в нем. В размеренности его движения, в четкости танцевального ритма (особенно колоритен эпизод *rosso più animato*, где выдержанные звучания хоровых голосов оттенены четкими ритмами оркестрового сопровождения), в типических каденциях и концовках фраз сказывается загадочность тревоги, еще более впечатляющей в сочетании со строгой сдержанностью движения.

Весь драматизм ситуации выражен чисто музыкальными средствами, без слов, краткие хоровые реплики /распеты на гласных звуках. Все это подводит к заключению, где появляются Салюд, бабушка и дядя Саваор, следует краткая сцена всеобщего замешательства и трагическая развязка. Эта сцена проходит в быстром чередовании событий, в которых на первом плане Салюд с ее экспрессивным эпизодом. В последний раз она обращается к Пако с обвинениями и упреками и падает мертвой, не выдержав напряженности эмоций. В оркестре снова доявляется патетически звучащая начальная фраза ее ариозо, ставящая последнюю точку в этом произведении, финал которого строится по принципу быстрого чередования кинематографических кадров.

Так же, как и I акт, II построен на сопоставлении объективного и субъективного элементов, причем еще больше подчеркнутых и обостренных — динамика нарастает по мере хода действия. В народные песни и танцы вступает голос сначала жалобы, а затем и отчаяния Салюд, впадающей в состояние мрачной отрешенности, полного упадка духовных и физических сил, приводящего к развязке.

Салюд — единственное четко очерченное лицо во всей опере, остальные лишь сопутствуют ей в испытаниях судьбы. Здесь есть некоторое приближение к жанру мелодрамы, но вся суть в том, что действие разворачивается в окружении массовых сцен, причем они неотделимы от самой драмы. В музыке оперы отчетливо воплощена идея рока (и здесь также есть некоторая общность с «Кармен»), что подчеркнуто постоянным повтором напева кузнецов, не раз звучащего и в устах Салюд. В ее первом ариозо неожиданно всплывают тристановские интонации, может быть и не случайно — ведь Фалья очень любил эту оперу, хотя страстный порыв Салюд, темпераментно выраженный в чисто испанской манере, очень далек от эмоциональной сферы знаменитого произведения Вагнера. В литературе о Фалье неоднократно подчеркивались чисто испанские черты Салюд, на что указывает и один из больших знатоков творчества испанского композитора Д. Чейз. Он говорит, что «Салюд, больше чем Кармен, представляет собой правдивый тип испанской женщины», утверждая, впрочем, «что это недостаточно, чтобы превзойти Бизе» (22, с. 223), опера которого была вдохновлена повестью Мериме. С этим можно согласиться, добавив, что гениальная интуиция французского композитора могла предчувствовать многое из того, глубоко почвенного, что явилось родным для испанского.

Не раз говорилось о веристских чертах сюжета и музыки оперы Фальи. У него, как и у Р. Леонкавалло и П. Маскани, в центре внимания остродраматическая повесть любви и ревности, развертывающаяся на фоне народно-бытовых сцен. Но испанский композитор мыслит вполне самостоятельно, более масштабно и, главное, в ином национальном ключе, что и определяет главные особенности его музыки. Он обобщает опыт, накопленный при работе над сарсуэлами. Он мог почерпнуть в ней многое, что по-новому раскрылось теперь в яркости музыкального воплощения образов оперы. И именно поэтому она сразу привлекла внимание больших французских музыкантов: они ощутили в музыке не только правду выражения национального характера, но и смелость истинного таланта, уверенно идущего по своему пути.

Фалью не раз упрекали в недостатке сценического чутья, что сказывается, по мнению некоторых критиков, в обилии крупных эпизодов, задерживающих ход действия, подчас, как, например, во 2-й картине I акта, переключая внимание зрителя в сферу созерцания. Но это связано с воплощением определенного художественного замысла, вполне возможного для реализации в музыкальном театре — ведь подобные симфонические и оперные картины не были чем-то совершенно новым, они встречались и ранее, у разных композиторов. Все дело в том, насколько органично они включены в общую концепцию, как служат ее воплощению. У Фальи они приобретают характер обобщения происходившего ранее, либо выступают предвестниками будущего. Кроме того, они несут и важную конструктивную функцию. Их обобщенность и объективность явились верно найденным контрастом по отношению к субъективному элементу действия, драматические кульминации которого приобретают особый смысл на фоне народных сцен — идея, не раз реализовавшаяся в оперном театре. Фалья по-своему решает проблему музыкальной драмы, в его произведении много новаторского, в особенности важного для испанского музыкального театра, в котором появление этого произведения означает новый этап.

Своеобразие музыкальной драматургии Фальи заключается в чередовании картин обобщенного характера и сцен — идея, не раз реализовавшаяся в оперном театре. Такой тип музыкально-драматического произведения имеет полное право на существование, хотя, возможно, и ставит сложные задачи перед исполнителями. Самая же главная особенность оперы Фальи — в ее ярчайшей национальной характерности, равно выступающей и в образах действующей

щих лиц, и в музыкальном языке, — повсюду автор исходит от родной музыки, жизни и быта. Следует добавить, что Фалья был первым, кто развил в музыкально-драматическом произведении интонации канте хондо, теснейшим образом связанные со всем образным и эмоциональным строем его оперы.

Опера Фальи примечательна не только глубиной и верностью претворения черт испанского фольклора, она раскрывает их в соответствии с сюжетно-драматическими требованиями, служит музыкальному воплощению характеров и ситуаций. И здесь можно говорить о настоящем мастерстве оперного композитора и о силе творческой интуиции, верности пониманию глубинных качеств родной музыки в ее различных жанровых и региональных аспектах.

Вокальные партии оперы благодатны для исполнителей и, в особенности партия Кантаора, оригинальны в своих связях с народной манерой, впрочем, выступающих без нарочитости. Это можно сказать и обо всем интонационном облике оперы. Что касается партии Салюд, то она предъявляет к исполнительнице высокие требования: владение экспрессивным распевом, часто приобретающим декламационный характер, постоянные смены оттенков настроения, глубоко лирический тон драматического повествования — все это делает партию Салюд очень интересной и с чисто исполнительской стороны.

Во всем этом несомненны связи с позднеромантическими традициями. Они ощутимы и в гармоническом языке, где отчасти проявились и влияния импрессионизма, достаточно ярко уже заявившего о себе ко времени написания оперы и, конечно, знакомого ее автору. Рядом с этим в гармоническом языке оперы заметны и рационалистические тенденции, укрепившиеся у композитора после знакомства с «Новой акустикой» Луи Люка. Это сказывается в обилии гармоний, построенных на звуках натурального звукоряда. Они сочетаются с довольно частыми хроматическими последованиями, с гармониями уменьшенных септаккордов. В общем же в опере чувствуется стремление сблизить гармонический стиль с ладовыми особенностями испанской музыки, о чем говорит хотя бы частое использование характерных кадансовых формул.

Для музыки оперы Фальи характерна пластичность мелодических линий, также тесно связанная с народно-творческими истоками. На такое родство указывают многие примеры. Сошлемся лишь на начало хорового апофеоза Гранады, где в экзальтированном звучании мелодии с ее неизменным типическим росчерком чувствуется близость

интонациям канте хондо. Они явственно слышны и в напеве Кантаора, так же как и в складе некоторых других мелодий. Очень своеобразна тема второго танца со свойственной ей строгостью очертаний и характерными кадансами, постоянно и очень по-разному используемыми композитором. Его индивидуальность дает себя чувствовать и в чертах мелодического склада, и в гармонии. Он не склонен к повторам испанских штампов, утвердившихся к тому времени, являясь неутомимым в поисках нового, в достаточной мере проявившегося уже в его первом крупном произведении. Впоследствии он добился в этом отношении еще большей самостоятельности, но уже в «Короткой жизни» музыка отличается глубиной и нестандартностью раскрытия национального стиля и характера.

Впрочем, есть в ней и некоторые эпизоды «общего типа», которые можно найти в партии Салюд, в частности в ее дуэте с Пако, где часто появляются мелодраматические интонации в характере веристских опер. Не лишено вероятности, что некоторые особенности сцены в Альбайсине (выкрики продавцов и т. д.) возникли под влиянием звукописи Латинского квартала в «Богеме» Пуччини, что было, в сущности, естественным — Фалья писал свою оперу в годы триумфов Пуччини на сценах театров всего мира. Но он решает задачу по-другому — в сочетании с постоянно слышимым напевом кузнецов и мерными ударами молота звуковая картина улицы приобретает иной характер, получает большую психологическую нагрузку. Главное в том, что здесь, как и в других эпизодах, на первый план выступает испанское начало, что приводит к возникновению в музыке нового качества, отличающего это произведение.

По своему значению оно далеко выходит за местные пределы. Мануэль де Фалья стал первым испанским композитором, написавшим оперу, получившую международное признание. Примечательно, что впервые его опера была поставлена и стала известной за рубежом. На испанской сцене она появилась уже завоевав прочную репутацию. Это еще одно доказательство того, что она стала вкладом и в отечественное и в мировое музыкальное искусство, как, впрочем, и все другие произведения Фальи, быстро получавшие международное признание. В 20-е гг. он уже был признанным мэтром нового европейского искусства.

Начало 1914 г. было для композитора радостным — он испытывал чувство глубокого удовлетворения, услышав, наконец, свою оперу в театре. Он мечтал купить либо снять

В аренду небольшой домик в окрестностях столицы и поселиться в нем вместе со своими родителями. Но вспыхнувшая в августе первая мировая война резко изменила всю обстановку, сделала нереальными его планы. Осенью композитор возвратился в Испанию, под родительский кров, и вновь очутился в дорогой и близкой ему семейной атмосфере.

Парижский период его жизни закончился, и, оглядываясь назад, он должен был признать, что эти годы явились очень важными и плодотворными, обозначившими решительный поворот в его творческой судьбе.

Фалья нашел во французской столице интеллектуальную среду, которая оказала громадное влияние на его музыкальное и общекультурное развитие. Мы уже знаем, как быстро установились его связи с крупнейшими композиторами, которым он многим был обязан в понимании современных устремлений в искусстве. Конечно, Фалья приехал в Париж не с пустыми руками — в его портфеле находилась опера, сразу привлекающая к нему внимание новых друзей. Он был хорошо подготовлен в техническом отношении, его эстетические воззрения были обогащены в общении с Педрелем, и он уже имел ясное представление о задачах и путях развития нового испанского искусства. И все же Париж открыл перед ним новые горизонты, и не только в общем, но и в национальном аспекте. Общаясь со своими новыми коллегами, он, по существу, не уходил от проблематики родного искусства.

Ведь испанская тема находилась в центре внимания французских композиторов XIX и XX ст., широко разрабатывалась ими. В год своего прибытия в Париж Фалья стал свидетелем появления таких замечательных произведений, как Испанская рапсодия Равеля и его же опера «Испанский час», а несколько позднее он познакомился с «Иберией» Дебюсси. По-новому воспринимались им и партитуры прошлых лет, такие, как «Испания» Шабрие, которая продолжает привлекать внимание музыкантов-профессионалов и любителей. Все это становилось предметом самого внимательного изучения, обнаруживавшего проникновенность французских композиторов в природу испанской народной музыки и новаторство разработки ее элементов, во многом поучительное и для соотечественников Фальи. Об этом он писал впоследствии в интереснейших статьях, посвященных музыке Дебюсси и Равеля. Фалья понимал, что кое в чем они были даже прозорливее мастеров Ренасимьенто, и это еще больше укрепляло его духовное родство с новыми друзьями.

В Париже он соприкасался с Испанией и в постоянном общении со своими соотечественниками. Именно здесь он познакомился с Исааком Альбенисом и Рикардо Виньесом, содействовавшими во многом его художественному развитию. Он нашел друга в лице своего сверстника Хоакина Турины, обучавшегося в то время в *Schola cantorum* у Венсана д'Энди. Естественно, что в их кругу постоянно и с горячей заинтересованностью обсуждались проблемы родного искусства. Фалья вспоминал впоследствии, как много значили для него встречи с матерью Равеля: «Изысканные беседы синьоры, всегда на чистом испанском языке, доставляли мне большое удовольствие, когда, вспоминая годы своей юности, проведенные в Мадриде, она рассказывала о времени, разумеется, предшествующем моему, но от обычаев которого остались следы, мне близкие» (16, с. 90—91).

Думается, что главное было не в общности воспоминаний, а в том, что вечера в доме Равеля переносили в семейную обстановку, которая всегда была дорога Фалье. В эти часы он чувствовал себя ближе к родному краю.

Так и в музыке, и в общении с соотечественниками Фалья оставался связанным множеством прочнейших нитей с Испанией, которая была и навсегда оставалась для него единственным источником вдохновения. В Париже он вырос и раскрылся именно как испанский композитор. Обилие новых, ярчайших впечатлений не могло заглушить глубокой почвенности его дарования, и он возвращался на родину с почти завершенным крупным произведением, подтверждавшим это.

И вот он снова на родной земле, творчески окрепший и выросший, завоевавший мировое признание, имея произведения, с которыми собирался познакомить соотечественников, имея новые замыслы, воплощенные уже в Испании. В ее музыкальную культуру с ним входила новая сила — композитор, обладавший громадным дарованием и прекрасной профессиональной школой, с широким общеевропейским кругозором, отлично подготовленный для завершения работы, начатой в 80-е и 90-е гг. прошлого века. Основы для этого были заложены в родном Кадисе и Мадриде, но очень многое и очень важное было приобретено во французской столице. Вот почему 7-летнее пребывание в Париже явилось важнейшим этапом в композиторской биографии Фальи, годами, когда он много воспринял и много дал музыкальному искусству нашего столетия. Именно в это время он стал одним из его выдающихся представителей.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Осенью 1914 г. Фалья уже был в Мадриде, куда возвратились и многие испанские музыканты, жившие в Париже. Он с грустью покидал Францию, где остались его дорогие друзья, где прошло столько знаменательных событий его творческой жизни. 6 ноября 1914 г. он писал Ф. Шмитту, что пытался связаться по почте с М. Равелем и другими друзьями, но не получил ответа, что, впрочем, не удивило его в сложившихся обстоятельствах. Он добавлял: «бесполезно говорить вам, что мысленно я всегда во Франции, которую я считаю, более чем когда-либо, своей второй родиной» (см. 35, с. 64—65).

Но, как бы ни сильны были воспоминания о прошлом, жизнь звала к труду, к новым свершениям. Освоившись в Мадриде, он мог заметить, что в музыкальной жизни произошли значительные перемены, появились новые талантливые музыканты: возвратившийся вместе с ним из Парижа Хоакин Турина, Оскар Эспла, Хесус Гуриди, Бартоломео Перес Касас, ставший в 1915 г. руководителем Национального оркестра. Во главе Мадридского концертного общества стоял Энрике Фернандес Арбос. Работа двух симфонических оркестров достаточно красноречиво говорит о выросших музыкальных запросах публики. Заметно возрос и ее интерес к новой испанской музыке.

Все складывалось благоприятно и для самого Фалья, тем более что он предстал перед соотечественниками в ореоле европейской славы. Он быстро вошел в круг крупнейших представителей испанской культуры, проявивших живое внимание к его творчеству, остававшемуся до того мало известным на родине. Естественно, что большим событием стало исполнение Семи испанских песен, что их успех окрылил композитора, помышлявшего в это время о постановке своей оперы на мадридской сцене.

На этот раз ему не пришлось добиваться внимания театральной дирекции — она сама охотно пошла ему навстречу. Вскоре после его возвращения в Мадрид начались репетиции в «Театре сарсуэлы». Фалья с радостью убедился в том, что в театре делается все возможное для лучшей сценической реализации его произведения — привлекаются лучшие артисты, партия Салюд была поручена известной певице Луизе Вела, состав оркестра увеличили в соответствии с требованиями партитуры, дирижировал Пабло Луна, по-настоящему увлеченный музыкой. Твор-

ческая воодушевленность коллектива принесла прекрасные результаты — премьера прошла в ноябре 1914 г. с очень большим успехом, так же, как и последующие спектакли, в течение сезона их состоялось 27, и все проходили при переполненном зале! Критика высоко оценила оперу Фальби, а публика отнеслась к ней восторженно: «Фальби, появлявшийся много раз на сцене, был сопровождаем аплодисментами восторженных поклонников до самого дома» (42, с. 89).

Нет надобности говорить о том, как дорог был этот успех его сердцу: он услышал, наконец, свою оперу на родном языке, в родной стране. Радость не была омрачена и сравнительно холодным приемом, оказанным опере в Сарагосе. Это с лихвой вознаградилось в недалеком будущем громадным успехом в Испании и за рубежом.

Опера упрочила положение композитора, мадридская публика тепло принимала другие его произведения — вслед за Семью испанскими песнями она услышала Четыре испанских танца, Три мелодии на слова Т. Готье, раскрывшие перед всеми разные стороны дарования Фальби. Сам он был увлечен работой над завершением «Ночей в садах Испании» и балетом «Любовь-волшебница».

Обычно сочинение крупных произведений растягивалось у Фальби на долгие годы, но в Мадриде оно протекало быстрее — сказались общий подъем, вызванный возвращением на родину, и, конечно, улучшившееся музыкальное положение, позволявшее композитору не отрываться от партитуры ради мелких работ. В таких условиях и создавался балет, обозначивший новую полосу в творчестве Фальби, связанную с глубоким освоением жанра канте хондо, чьи интонации звучали уже и в музыке «Короткой жизни». Теперь композитор проник в эту область еще глубже и раскрыл в музыке лучшие качества своего дарования.

Балет «Любовь-волшебница» вырос из концертного номера, написанного по заказу знаменитой танцовщицы Пасторы Империи. Фальби познакомился с ней и с ее матерью, в прошлом также артисткой, хранившей в своей памяти множество андалусийских мелодий. Слушая их, композитор все более углублялся в эту сферу, песни обогащали его фантазию, пробуждали творческие идеи, воплотившиеся в музыке балета. Либреттистом Фальби явился выдающийся драматург Грегорио Мартинес Сьерра, разработавший в нем мотивы легенд и сказок андалусских цыган. И сюжет, и музыкальная сущность балета увлекли композитора, ощущавшего себя особенно свобод-

но в родной и привычной с детства художественной атмосфере. В короткий срок — с ноября 1914 по апрель 1915 г. — он написал партитуру одного из лучших своих произведений, завоевавших мировую славу.

Премьера балета состоялась 15 апреля 1915 г. в мадридском «Театре Лара». Первый спектакль прошел хорошо, но в дальнейшем балет не имел настоящего успеха, по мнению публики и критики, ему не доставало национальной характеристики. Повторилась старая история: привычное и традиционное помешало понять новое и подлинное в своей сущности. Однако Пастора и ее родные были увлечены музыкой балета, верно почувствовали правдивость воплощения образов Андалусии, и это радовало композитора, утверждало его в сознании творческой правоты. Были, конечно, и музыканты, разобравшиеся в истинном художественном значении музыки, среди них находились знаменитый автор сарсуэл Амадео Вивес и певец Пако Меано, говоривший: «Эта музыка пройдет вскоре по свету». Словом, резонанс, пробужденный спектаклями балета, давал композитору достаточно поводов для размышлений.

Фалья извлек урок из мадридской премьеры, он решил попробовать счастье в концертном зале и с этой целью сделал новую редакцию балета: ведь первоначально он был предназначен для небольшого состава (фортепиано, флейта, гобой, валторна, альт, виолончель, контрабас). Теперь партитура была переложена для парного состава оркестра, пополненного фортепиано, колоколами и вокальной партией — меццо-сопрано или контральто. В такой редакции произведение было исполнено Национальным оркестром под управлением Бартоломео Переса Касаса, а затем его сыграл Мадридский симфонический оркестр, возглавлявшийся Энрике Фернандесом Арбосом, активным пропагандистом творчества Фальи, дирижировавшим также и первым исполнением «Ночей в садах Испании». Это было незаурядно — оба столичных оркестра, один за другим, играют новое испанское произведение! С мадридских концертов и началось триумфальное шествие музыки балета, вошедшей в ближайшие годы в репертуар крупнейших дирижеров и оркестров.

Признание пришло к этому балету, появившемуся в новой оркестровой редакции, и в театре: 28 января 1916 г. в Мадриде, а несколько позднее в Барселоне, композитор был вознагражден восторженным приемом публики, на этот раз полностью оценившей достоинства музыки, которая неоднократно ставилась затем и на зарубежных сценах.

В парижском спектакле, прошедшем в театре «Гэте лирик», в главной роли выступила знаменитая танцовщица Ла Аргентина (под этим псевдонимом выступала Антония Мерче). Рядом с балетом Фальи в программу вошли также «La carezza del Santo Sacramento» Гуссенса и «История солдата» Стравинского. Успех был исключительным, среди публики находилось много французских музыкантов и художников, присутствовали мексиканский композитор Мануэль Понсе и знаменитый испанский гитарист Андрес Сеговия. Композитор Шарль Кёклен отмечал в своей статье «чистоту оркестровых линий, простоту среди богатства и оригинальности без преувеличенности» (см. 25, с. 82). Еще больший успех сопровождал постановку балета на сцене «Оперá комйк» в 1928 г. Впрочем, все это еще предстояло пережить композитору в будущем, а в 1916-м он испытывал радость успеха, сочетающуюся с большой усталостью, тем более что в это же время его глубоко взволновала и премьера «Ночей в садах Испании», законченных в Барселоне, где композитор прожил три недели. Тогда же он написал и несколько музыкальных номеров для спектакля «Отелло», поставленного на сцене местного театра.

Все это потребовало от него большого напряжения сил, что и привело, в конце концов, к нервному кризису. Он вынужден был временно уйти от активного участия в мадридской музыкальной жизни и провести несколько месяцев в санатории, расположенном в окрестностях Кордовы. Биографы Фальи указывают, что он страдал не только от нервного расстройства, но и от постоянного конфликта между влечениями жизни и аскетизмом. На портрете, написанном его другом, художником Сулоагой, этот конфликт передан во всей правде. Фалья находился тогда в состоянии мучительно изживаемого духовного кризиса, что и становилось одной из причин предельной строгости в оценке собственных трудов. Победы, одержанные им, казалось бы, должны были внушить уверенность в своих силах. Но приступы болезни создавали у него искаженное восприятие реальности, и он с большим трудом возвращался в творческую колею. Впрочем, он каждый раз обретал силу, а вместе с ней появлялись новые прекрасные произведения.

«Любовь-волшебница» — вопреки мнению некоторых из первых мадридских слушателей — проникнута ярчайшей национальной характеристикой, отличается глубиной постижения народного характера. Это можно сказать и о сюжете балета, так же как и в опере, связанном с Грана-

дой, со знаменитым кварталом Альбайсин, и не случайно подзаголовок партитуры гласит «Цыганские сцены из Андалусии». Но это не картины реальной жизни, а образы легенд, сказок, обрядов и песен, широко распространенных среди обитателей цыганских кварталов.

Героиня балета — молодая цыганка Канделас — была несчастна в любви, ее возлюбленный умер, но она верит в его призрачное существование. Она встречает юношу Кармело, и в ее сердце вновь вспыхивает любовь. Но на пути влюбленных постоянно встает призрак ее прежнего, умершего возлюбленного. Канделас в отчаянье, но призрак не оставляет ее. Кармело находит выход — он уговаривает Люсию, красивую подружку Канделас, отвлечь своим кокетством внимание призрака. Люсия соглашается, и ей удается сделать это, влюбленные получают возможность обменяться поцелуем, снимающим таинственное наваждение. Призрак лишается своей власти над Канделас, исчезает навсегда, а любовь-волшебница запекает песнь расцветающей весны и молодости, сопровождаемую мелодичным перезвоном утренных колоколов.

Все это фантастично и на первый взгляд наивно, но поэтично и гармонически сливается с музыкой, в которую вложено столько истинного вдохновения.

Балет «Любовь-волшебница» — шаг вперед в разработке андалусийского фольклора, прежде всего — канте хондо. Фалья видел в нем одно из сокровеннейших выражений испанской души, посвятил ему много раздумий, имел свое представление об его истоках. Он уже познакомился к этому времени с его подлинным звучанием, слушая талантливых народных исполнителей, и уловил сущность своеобразнейшего искусства, с которым соприкасался и ранее — в работе над оперой. Теперь его творческие контакты с канте хондо стали неизмеримо глубже, он сумел развить его элементы в музыке балета с удивительной проникновенностью и мастерством. В сущности, Фалья исчерпал для себя здесь эту золотоносную жилу и в дальнейшем перешел к освоению других пластов испанского фольклора, как это показали партитуры «Треуголки» и «Балаганчика маэстро Педро».

В этом его можно сблизить со Стравинским. Так же, как и русский мастер, он пришел во второй половине 20-х гг. к неоклассицизму, но удержался от копирования уже сложившихся штампов и стандартов стиля, внося в него индивидуальное и чисто испанское содержание.

Впрочем, все это относится к последующему развороту его творчества, а в музыке балета преобладает чисто ро-

мантическая пылкость, вполне соответствующая духу повествования. Вместе с «Ночами в садах Испании» эта партитура стала кульминацией большого периода жизни композитора, отмеченного увлечением андалусийским фольклором. Он привлекал внимание Альбениса и Гранадоса, создавших на его основе немало прекрасных произведений, но Фалье удалось раскрыть здесь много нового и существенного.

Начиная работу над партитурой балета, Фалья не мог опираться на опыт современных испанских мастеров — они не обращались к этому жанру, но ему были хорошо известны богатейшие традиции народного танца. Он был хорошо знаком и со многими зарубежными балетными новинками. В Париже Фалья видел спектакли русского балета, познакомился с его руководителем С. Дягилевым, с артистами, в том числе Л. Мясным. Он подружился со Стравинским, который уже вписал тогда значительнейшие страницы в летопись современной хореографии. В 1915 г. он совершил вместе с ними свою первую поездку в Гранаду. Конечно, они обменивались мнениями об искусстве танца, особенно интересовавшими испанского мастера, только что закончившего балетную партитуру. У Дягилева возникла тогда идея о хореографическом воплощении «Ночей в садах Испании», но она не увлекла композитора, предложившего написать для русского балета новое произведение, каким и оказалась несколько времени спустя «Треуголка».

Словом, Фалья находился в курсе новейших течений балетного искусства, но, как и всегда, имел свою точку зрения и отстаивал ее. Балет, сочинявшийся в Испании, отмечен остротой восприятия национального характера, особо впечатлявшего после долгого пребывания за границей. Фалья никогда не шел по пути наименьшего сопротивления, он интересовался не лежащими на поверхности, а глубинными чертами, отыскивая среди них близкие своей индивидуальности, создавая собственную традицию. Это в полной мере относится и к партитуре балета «Любовь-волшебница», в которой ясно выступает симфоническое начало, сделавшее ее одним из наиболее часто появляющихся в концертных программах произведением Фальи.

В музыке этого балета во всей полноте раскрывается богатство и самобытность мелодического дарования композитора. Каждый из номеров привлекает редкостью красотой мелодии, царящей на всех страницах партитуры. Она оттенена красочностью гармонии и оркестровки, сливающимися с нею в неразрывном единстве образа, неизмен-

но оставаясь на первом плане. Такой приоритет пластичной, свободно льющейся мелодии, такая прозрачность и ясность изложения не часто встречаются в современной музыке, и именно эти качества объясняют поистине всепокоряющую силу музыки балета.

Партитура построена на чередовании отдельных законченных номеров, связанных краткими объединяющими эпизодами. Некоторые из них очень кратки, являются лишь интермедиями, обозначающими поворотные пункты в развитии действия. Однако по большей части это развернутые эпизоды, в которых и сосредоточено основное образно-эмоциональное содержание балета. Формальное построение таких эпизодов просто, но фактурная разработка богата интересными деталями, звучность яркая и колоритная. Можно, конечно, указать на недостаточную динамичность общей музыкальной драматургии, построенной больше на контрастах, чем на развитии. Но, как это бывало не раз в произведениях сценического жанра, вдохновенность музыки с лихвой вознаграждает недостатки, несущественные к тому же при концертном исполнении.

Одержимость страстным чувством, во власти которого находятся действующие лица, как нельзя естественнее воплотилась в музыке балета. Размах и стихийная мощь некоторых его страниц могут показаться несколько неожиданными для композитора. Но в них проявилась еще одна черта его дарования, сохраняющего гармонию и ясность. С этим связаны лаконизм выражения и экономность в использовании средств, которые становятся здесь одной из стилистических норм. Речь идет не только о сжатости высказывания, но и об особенностях композиторской техники, заставляющих вспомнить приемы, использовавшиеся в его песенных обработках. При экономности в применении фактурных приемов явственно выступает склонность к сосредоточенности на каждом из них (с чем связано и частое пользование техникой остинато), умение строить большие эпизоды на основе кратких, тщательно отобранных средств. К этому надо прибавить постоянную заботу о прозрачности и ясности звучания. Так создается своеобразие композиторского почерка, выступающего и в очень красочной оркестровке.

В партитуру балета включены три больших вокальных эпизода, как бы поясняющих психологическую основу развертывающегося действия. Красота мелодического материала, богатство ритма, колоритность, даже нарядность оркестровки отличают партитуру балета, лирическая страстность и нежность сочетаются в музыке с темпе-

раментностью и фантастикой. Оркестровые средства не имеют, впрочем, самодовлеющего значения даже в таком эффектнейшем номере, как «Танец огня». Все элементы слиты воедино. При этом музыка обретает качество простоты и ясности чрезвычайно выразительного, нигде не перегруженного звучания. Партитура написана большим и взыскательным мастером, достигшим полной творческой зрелости.

Музыка Фальи в высшей степени образна и концентрирована в лаконичном выражении эмоции. Это показывают уже первые, краткие, но чрезвычайно впечатляющие эпизоды, открывающие действие. Таково страстно-возбужденное вступление, построенное на простейшей, многократно повторяющейся секундо-терцовой интонации, выступающей в пронзительном звучании флейт, гобоя и фортепиано в высоком регистре, такова сцена «У цыганок», вводящая в таинственную и фантастическую атмосферу балета. Мы еще возвратимся в дальнейшем к этим страницам партитуры, которые при всей своей краткости играют важную роль в драматургическом развитии. Но главное в ней — большие оркестровые и вокальные эпизоды.

Среди них выделяются «Танец страха» и «Ритуальный танец огня, изгоняющий злых духов», а также три вокальных соло, где, особенно в «Песне любовной тоски», отчетливо слышится интонация канте хондо. Они сочетаются с отголосками фламенко в чисто андалусийской музыкальной атмосфере балета. Изложение музыкальной мысли повсюду свободно, в то же время, как и в других эпизодах («Появление призрака», «Магический круг», Пантомима), оно непосредственно связано с подробностями сюжетного развития. Однако это не мешает проявлению чисто симфонического качества, определяющего динамику развития партитуры.

«Танец страха» может служить примером композиторской техники Фальи, основанной на повторах лаконичных мелодических формул, на остинатных построениях, очень точных в использовании оркестровых средств — полностью они мобилизованы лишь в самом конце танца, создавая динамическую кульминацию. Очень важная роль отведена фортепиано, создающему размеренность ритмической пульсации в большей части танца. Возбужденность музыки подчеркивается равномерностью общего движения. Настроение музыки — нервное, тревожное — отлично передано точно отобранными средствами.

Возможно, что прообразом этого номера послужил цыганский baile de la tarantula (танец тарантула) с его

неистовыми прыжками. Интонационно танец связан с появлением призрака. Краткий, упорный в своей повторности мотив вводит в основной эмоциональный образ Танца:



Мелодия звучит сначала у гобоя, в нее, точно неотвязное воспоминание о призраке, врываются краткие реплики засурдиненных труб. Их повторы усиливают эмоциональную напряженность музыки, развитие которой связано с непрерывным обогащением фактуры все новыми и новыми четко очерченными фразами, в которых почти всегда слышна испанская интонация. При этом краткие мотивы часто объединяются в большие построения — то в партии фортепиано, то в энергичных пассажах струнных. И повсюду широко использована техника остинато.

Такой, чисто конструктивный прием разработки фольклорных элементов явился для Фальи, да и для испанской музыки вообще, новым. При всей несомненной рационалистичности композиторской техники его использование вполне оправданно требованиями воплощения художественного замысла. Музыка обладает качеством психологической напряженности, она сильно и непосредственно воздействует на слушателя. Как и во многих других произведениях Фальи, рационализм сочетается с эмоциональностью в единстве музыкального образа.

«Танец страха» в полной мере раскрывает силу злого наваждения, тяготеющего над Канделас и Кармело. «Ритуальный танец огня, изгоняющий злых духов» должен развеять эти чары. «Танец огня», занимающий в партитуре центральное место, является одним из шедевров Фальи. Его темпераментная, неукротимая в своем размахе музыка напоминает об *Allegro barbaro* Бартока, ибо в ней

также выступает древнее, архаичное музыкальное начало также разливается огненная лава неукротимого в своем нарастании чувства.

Принцип развития во многом аналогичен тому, на котором основан «Танец страха», но сила динамического нагнетания несравненно больше и в сочетании с яркостью мелодии и оркестрового наряда создает впечатление могучего и фантастического звукового потока, пробудившегося по повелительному зову заклинания. В этом есть нечто сходное с вагнеровским «Огненным волшебством», но Фалья переносится в другую сферу — из космической в реальную, а главное отличие — иная национальная образность. Замысел композитора был чисто оркестровым, но музыка «Танца огня» настолько выразительна и красочна, что не теряет громадной впечатляющей силы и в авторском переложении для фортепиано. Не случайно уже вскоре после первых исполнений балета «Танец огня» вошел в репертуар многих пианистов, он неоднократно исполнялся и самим композитором.

Партитура «Танца огня» примечательна четкостью тембровой драматургии. Ее главные звуковые образы складываются обычно из нескольких тембровых пластов, и каждый из них несет строго определенную выразительную функцию. Это характерно для всей партитуры балета, сочетающей мощь полного оркестрового звучания с четко камерной прозрачностью. Эта своеобразная манера письма по-своему претворяет хорошо знакомые композитору традиции нового стиля, в частности французского. Однако все дело в том, что она раскрывает чисто национальную образность, но без подчеркивания этнографического — даже там, где оно могло бы быть творчески оправданно. Это во многом определяет выбор красок тембровой палитры. Так, при необходимости ввести в партитуру ритмические удары, которыми цыгане сопровождают свои пляски, композитор не вспомнил о традиционных испанских ударных инструментах, добиваясь необходимого эффекта при помощи обычных оркестровых средств. Это снова подчеркивает стремление к обобщенной трактовке фольклора, к отказу от внешних деталей. Композитору достаточно нескольких штрихов для воссоздания в музыке верного национального колорита. «Танец огня», как и вся партитура балета, строго следует этому принципу.

Бьет полночь, и начинается таинственный обряд заклинания. Слышатся зловещие трели альтов и кларнетов в низком регистре, нарастающие и затухающие, точно искры разгорающегося огня. На них наслаивается оstinатное

Движение басов (фортепиано и контрабас). И на таком дуэльном фоне отчетливо выступает краткая, ритмически упругая мелодия (гобой):



Тема повторяется скрипками, дублируемыми далее флейтами и гобоем, она сопровождается вспышками упорно повторяющихся пассажей фортепиано, сохраняя непрерывность мерного движения. С. Дюмарке отмечает близость первого эпизода музыке цыганского ритуального жанра альбаркас (25, с. 80).

Далее на фоне размеренного движения фортепианных аккордов в ритме  появляется новая мелодия

архаического склада (ее диапазон ограничивается квартой), строгая по рисунку. Она необычайно динамична и повелительна. Если в первой теме отчетливо слышался призыв заклинания, то во второй выступает сила, способная прогнать злые чары. Таково ее образное значение, но она несет также и хореографическую функцию. Сошлемся еще раз на С. Дюмарке, указывающую, что на этой ритмической основе очень удобно исполнять сапатеадо⁴, которым так славилась Ла-Аргентина. По своему конструктивному смыслу это — сорла, припев, за которым следует еще раз полный повтор песенной строфы, и кода, где напряженность нарастания приводит к кульминации с ее яростным бушеванием пассажей. Первая тема проводится теперь валторнами и трубами, все завершается многократным «втаптыванием» заключительного аккорда, звучащего, точно поступь могучей, стихийной силы. Это несколько напоминает отдельные эпизоды «Весны священной», хотя образы, язык и стиль музыки Фальи совсем иные.

Музыка «Танца огня» захватывает и покоряет силой нарастания, в ней возникает образ могучей, четко организованной силы. Это качество заложено уже в самой ритмической структуре, подчеркнуто ее развитием, лапидарно-

⁴ Сапатеадо — танец, сопровождающийся притопыванием каблук.

стью гармонического языка. Уже говорилось об использовании техники остинато, с помощью которой создается не только непрерывность движения, но и его нагнетание. Казалось бы, что она может приобрести при этом несколько формальный характер. Однако все звенья прочно сцеплены друг с другом и сочетаются в непрерывно льющемся потоке звучаний слитных воедино законченных мелодических формул. Каждая из них рельефна, каждая — концентрированная эмоция. Поэтому повсюду чувствуется биение пульса, делающее музыку живой и увлекательной. Это подтверждается при ее исполнении в любой аудитории.

«Танец огня» стал динамической кульминацией балета. Строгая рационалистичность его конструктивного построения не привела к ослаблению эмоционального тонуса музыки: оба начала прекрасно сочетаются. Приверженность такому принципу композиторского письма предвещает начало нового периода в творчестве Фальби, наступившего уже в 20-е гг.

Рядом с большими танцевальными номерами в партитуре есть и несколько сцен, создающих музыкальную основу пантомимы. Первая из них — «У цыганок», переносица в пещеру, где звучит музыка, мрачно-таинственная по своему колориту, создаваемому тремоло низких струнных, тревожными репликами гобоя и засурдиненной трубы. Картина нарисована немногими штрихами. Еще лаконичнее эпизод появления призрака — всего несколько тактов, где мотив, родственный теме «Танца страха», идущей в *d-moll*, сопровождается чередованием звуков *des* и *es* — один из примеров политонального письма Фальби. Все «смывается» раскатами глиссандо струнных, фортепиано и флейт. Короткая, чрезвычайно энергичная зарисовка, непосредственно вводящая в «Танец страха». Не менее выразителен небольшой эпизод «Магический круг», где чувствуется связь с мелодикой староиспанского стиля⁵. Спокойствие настроения и прозрачность оркестровки создают разительный контраст с последующим «Танцем огня».

Более развернутый и многоплановый эпизод — пантомима. Сначала это — несколько варьированный повтор вступления с его патетической интонацией. Далее — пленительный в своей ленивой истоме эпизод в размере $7/8$, где так красиво звучат мягко диссонирующие аккорды фортепиано. В этом дальнем отголоске танго из Кадиса, написанном ранее балета, слышится спокойная умиротворен-

⁵ «В первоначальной сценической версии это был «Романс рыбака», исполнявшийся Пасторой» (42, с. 98).

ность, так же как и в ещё одном повторе возгласов вступления, совершенно теряющих теперь свою драматическую напряженность. Несколько мозаичная, но мелодически выразительная пантомима находится уже за гранью эмоционального кризиса, вводит в сферу катарсиса, наступающего после вокального номера «Танец любовной игры» (сцена кокетства Люсии, отвлекающей призрака) в «Утренних колоколах», звуки которых окончательно рассеивают мрачные тени. Звуковая картина, где на фоне мелодичного перезвона (деревянные духовые и фортепиано) голос запекает светлую, радостно упоенную мелодию, в которой слышится утверждение победы любви и света, — еще один пример лаконичности законченного высказывания, свойственного испанскому мастеру!

Особое место в партитуре занимают вокальные номера — они являются лирическими кульминациями балета, в них, естественно, больше непосредственности высказывания, хотя композитор не отказывается и здесь от своих конструктивных принципов, от техники использования немногих тематических элементов. Каждый из номеров полон мелодической привлекательности, каждый своеобразен по жанру и интонационному профилю.

В «Песне любовной тоски» звучит страстно-взволнованная мелодия типичная для жанра солеары⁶, сопровождаемая четким в своей размерности аккомпанементом. Его неизменная основа — спокойное движение струнных, играющих вначале *pizzicato* затем *col legno* и *arco*. Фактура сложилась под явным воздействием гитарной манеры. Спокойные аккорды фортепиано и реплики валторн с их постоянной интонацией — секундовой интонацией ($g-f-g$), крайняя скупость гармонии — все это создает фон для чудесной, проникновенной мелодии:

10 Allegro $\text{♩} = 160$

Yo no sé⁶ qué

⁶ Солеара — одна из форм андалусийской музыки, песня, проникнутая печальным настроением.

«Песня о блуждающем огоньке» овеяна легкой грациозностью, она написана в жанре булерии⁷. Постоянный повтор мелодических фраз сопровождается гитарными звучаниями искусно воспроизводимыми при помощи обычного оркестрового инструментария. Причем — как это не раз отмечалось — здесь использован прием игры пунтеадо (шипком), в то время как в первой песне — расдеадо (ударами кончиками пальцев по струнам). Главная роль в партитуре отведена струнным, играющим *divisi*, фактура отличается особой тонкостью, изысканностью.

Третий из вокальных номеров, «Танец любовной игры», собственно говоря, — несколько фраз, включенных в большой оркестровый эпизод. И здесь, как и в значительной части партитуры, главная роль поручена струнным, также играющим *divisi*, красиво инкрустированным звучанием фортепиано. Тема поручена солирующему альту, она очень выразительна в своем интонационном рисунке, заканчивающемся характерным кадансом, игрой двух и трехдольности. В изящную танцевальную музыку с оттенком затаенной тревожности вступает мелодия голоса, отмеченная характерными чертами малагеньи. Таким образом, каждый из вокальных номеров связан в своих истоках с различными формами андалусийского фольклора. Заключительная, энергично ритмованная оркестровая фраза непосредственно подводит к финалу — перезвону утренних колоколов. Тонкость рисунка оркестровых партий, обилие артикуляционных оттенков и разнообразие штрихов струнных придают партитуре «Танца любовной игры» особую элегантность. Впрочем, и вся партитура балета может служить примером филигранности оркестрового письма, той чистоты линий и богатства звучания, на которую справедливо указывали современные критики.

⁷ Булерия — песня в умеренно быстром движении, по характеру близкая полло.

В музыке балета есть романтическая приподнятость тона, сочетающаяся с живописностью, иногда даже декоративностью. Известно, что Фалья был против таких определений, отстаивая чисто музыкальные качества музыкального творчества — «вечны законы гармонии и ритма». Однако здесь нет противоречия: живописность его музыки является функцией самого музыкального образа — она выступает в мелодизме, в характерности гармонических и оркестровых красок.

Черты законченности стиля и высокого мастерства отличают партитуру Фальи, обладающую поистине покоряющей выразительностью. К этому следует прибавить редкую мелодическую красоту и естественность, непринужденность высказывания, которая всегда пробуждает отклик в широчайшей аудитории. И не случайно музыка «Любови-волшебницы» и ее отдельные номера, такие, как «Танец огня», стали едва ли не самыми популярными из произведений Фальи.

Балет «Любовь-волшебница» занял важное место в панораме произведений музыкально-хореографического жанра, появившихся в 10-е гг. столь богатые достижениями в этой области! Достаточно назвать «Весну священную», «Игры», «Дафнис и Хлоя». Все эти партитуры были отлично знакомы Фалье, так же как и их высоко ценимые им авторы. И все же Фалья сумел найти свой путь, и его балет стал своеобразным явлением. Впрочем, одно его качество сближает этот балет с названными сочинениями Стравинского, Дебюсси, Равеля — всем им свойственна симфоническая образность, благодаря чему они живут не только в театральном, но, пожалуй, еще больше в концертном репертуаре. В истории испанской хореографии балет Фальи обозначил важнейшую веху, он также явился весомым и оригинальным вкладом композитора в искусство XX ст.

ГЛАВА ПЯТАЯ

Как уже говорилось, после мадридской премьеры балета Фалья направился в Барселону, где провел несколько недель. Он рассчитывал там в спокойной обстановке закончить партитуру «Ночей в садах Испании», что ему и удалось сделать. Лишь ненадолго его отвлекла

работа над музыкой к шекспировскому «Отелло» для постановки в «Театро де Новедades». Барселонской публике музыка понравилась, особенно романс Дездемоны. К сожалению, эти страницы Фальи не опубликованы.

Фалья жил в Барселоне неподалеку от моря, в небольшом отеле, где стены маленького патио были расписаны ярко-голубой краской и усеяны шляпками крупных гвоздей, эффектно отражавших солнечные лучи. Композитор часто любовался этой картиной, не раз привлекавшей внимание и художника Сантьяго Русиньоля, в доме которого Фалья работал в окружении богатой художественной коллекции. Некоторые исследователи считают даже, что они оказали влияние на Фалью при работе над «Ночами». Но едва ли такое воздействие могло быть значительным — ведь в Барселоне композитор лишь завершал написанное ранее.

Фалья работал очень усердно, пользуясь стареньким фортепиано, подчас грозившим выйти из повиновения. Но это не смущало его, партитурные листы приобретали один за другим законченный вид, и, наконец, все было готово для передачи ее исполнителям.

Первое исполнение «Ночей в садах Испании» состоялось 9 апреля 1916 г. в Мадриде. Исполнителями выступили столичный симфонический оркестр под управлением Арбоса и молодой пианист Хосе Кубильо. Успех был средним, быть может, главным образом потому, что солист не смог в полной мере раскрыть поэтической сущности музыки Фальи. Публике снова потребовалось время, чтобы оценить и понять композитора. Впрочем, ждать пришлось не долго: признание пришло уже на втором концерте, состоявшемся в Сан-Себастьяне, где солистом выступил старый друг композитора Рикардо Виньес, которому посвящена партитура «Ночей». Пианист играл блистательно, с глубокой проникновенностью, и восторженная публика вознаградила автора за разочарование, принесенное премьерой. Среди публики находился и Артур Рубинштейн. Он уже слышал «Ночи» в Мадриде и остался тогда к ним равнодушным, а теперь был увлечен и взволнован, включил вскоре в свой репертуар, блестяще играл их в Европе и Южной Америке. Так сложилась судьба произведения Фальи, отмеченного всей силой и оригинальностью дарования его автора.

В партитуре «Ночей» есть подзаголовок: «Симфонические впечатления для фортепиано с оркестром», очень точно определяющий стиль и жанр музыки. Фалья написал не концерт в обычном смысле слова, хотя партия фортепиано

Но в нём богата и колоритна, постоянно находится на первом плане, а программное произведение, создавая живописные зарисовки, образная сущность которых раскрывается в названиях частей: «В Хенералифе», «Отдаленный танец», «В садах Сьерры-Кордовы». Композитор с любовью живописует родную южную страну, вспоминая интонации и ритмы, ставшие частью его творческой природы.

Это определяет характер музыкального языка, в котором, как того требовала программа, повсюду ощутим андалусский колорит. Чувствуется, что композитор с полной свободой претворяет фольклорные элементы. Он показывает также и высокое мастерство, владение красками оркестровой палитры.

Партитура «Ночей» написана для большого состава оркестра, пополненного челестой, фортепиано и арфой, его палитра использована очень разнообразно. Можно говорить об одинаковом мастерстве письма в полном *tutti* и в эпизодах прозрачного камерного звучания, об органичности включения блистательно разработанной партии фортепиано в общий ансамбль, но самое главное — в тембровом богатстве партитуры, в тонкости звуковых эффектов, заставляющих вспомнить импрессионистический оркестр. В «Ночах» Фалья ближе к нему, чем в каком-либо другом из своих произведений. Это понятно — ведь он начал работу над партитурой еще в Париже, постоянно общаясь с французскими друзьями, находясь под непосредственным впечатлением от глубоко взволновавшей его Испанской рапсодии Равеля и «Иберии» Дебюсси. Они послужили ему не предметом подражания, а примером в собственных поисках, всегда устремленных к идеалам нового испанского искусства, связь с которыми ощутима и в музыке «Ночей».

«Ночи в садах Испании» — это оркестровое произведение, в котором сольная фортепианная партия самым тесным образом связана с общим ансамблем. Ю. Крейн, автор первой монографии о Фалье, вышедшей в нашей стране, справедливо указывает, что испанский мастер создал настоящую симфоническую поэму с участием солирующего инструмента, продолжая начинания Сезара Франка в его Симфонических вариациях и Венсана д'Энди в Симфонии на темы горцев. Речь идет, конечно, об общей направленности развития жанра, а не о самом характере музыки, ее образном содержании и стиле, которые очень далеки от эстетических воззрений этих композиторов, столпов *Schola cantorum*. Фалья был близок не к ним, а к направлению Дебюсси и Равеля, чье воздейст-

вие ощутимо и в фортепианной, и в оркестровых партиях при самостоятельности композиторской манеры.

Обе они в равной степени разработаны в этой партитуре, выделяющейся тонкостью рисунка всех инструментальных партий, богатством тембровых красок. Это — одно из лучших, быть может, даже высшее достижение того периода, когда он предпочитал большой состав оркестра, многообразно пользовался его колористической палитрой, находя в ней много красок для воссоздания темброво-фактурных особенностей андалусской музыки. «Ночи» — самое крупное оркестровое произведение Фальи и одно из немногих в его наследии, не связанных с каким-либо сценическим замыслом: его программность носит обобщенный характер. Впрочем, это не помешало в дальнейшем, — правда, без особого успеха — поставить его на сцене. Первая мысль об этом пришла в голову С. П. Дягилеву, одаренному тончайшим чувством хореографичности музыки, несомненно, присутствующей и в партитуре «Ночей».

В характере фортепианного изложения и в гармоническом письме (например, в ходах параллельными трезвучиями и полными аккордами, в особенностях пассажной, в частности, репетиционной техники) многое напоминает Дебюсси и Равеля, их великолепные произведения на испанскую тематику. Эти мастера глубоко вникали в ее характер и достигли многого, имевшего важное значение для композиторов новой испанской школы: ведь в их поисках открывались интереснейшие возможности разработки фольклорных элементов.

Композитор хорошо понимал, что «молодое испанское музыкальное творчество обязано братской нации» (16, с. 35), он особенно выделял значение Дебюсси как одного из лидеров музыкального искусства тех лет: «...сможет ли тот, кто беспристрастно и с полной добросовестностью составляет суждение о современном новаторском движении в европейской музыке, отрицать, что творчество автора «Пеллеаса» могущественно определило исходную точку этого движения?» (16, с. 33). В статье «Клод Дебюсси и Испания» он утверждает даже, что французский композитор «в известной мере дополнил открытия маэстро Фелипе Педреля в сфере ладовых богатств и возможностей, заключенных в нашей музыке» (16, с. 48), и что его гармоническое письмо подсказывает много интересных идей испанским композиторам. Это высказывание помогает пониманию некоторых особенностей гармонии в партитуре «Ночей»: Фалья не остался равнодушным к обаянию

французского мастера, умея в то же время найти много нового в родной для него сфере андалусийской музыки — главного источника фантазии, создавшей эту живописную партитуру.

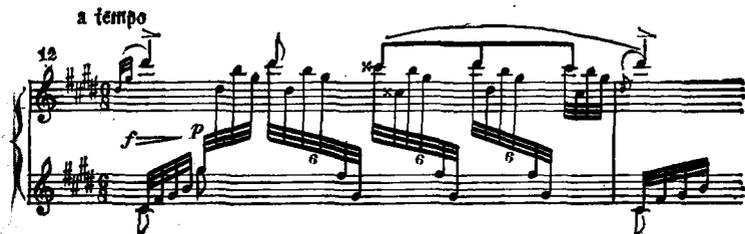
Первая часть «Ночей» переносит в знаменитые сады Хенералифе с их цветниками, бассейнами и фонтанами, расположенными рядом с дворцом Альгамбры, на Красном холме, откуда открывается незабываемая картина Гранады и далекой Сьерры-Невады. В музыке возникает картина ночного спокойствия, в ней преобладают черты чисто импрессионистической пейзажности, изобилующей переливами, игрой тембровых красок, почти полностью свободной от жанровых элементов. Композитор экономен в отборе основных средств, при всем своем богатстве не приобретающих самостоятельного значения, входящих в общую, широко развернутую панораму.

Богатство фантазии, изысканность гармонии, логично сконструированной и при этом всегда интонационно верной, всегда ясно слышимой тонкость и изящество оркестровых красок, оттененных хрупкими звучаниями фортепиано то ведущего тему, то сплетающего причудливые арабески пассажей — все сливается в единстве образа южной ночи тишины уснувших садов, нарушаемой лишь шорохом листьев и журчанием фонтанов.

В ее атмосферу вводят первые такты, где появляется краткая тема, завораживающая монотонностью спокойного колыхания. Она звучит у альты, играющего тремоло и sul ponticello, дублированного арфами:



На этом трепетном и таинственно завораживающем фоне вступает фортепиано, излагающее в верхнем регистре несколько измененную тему, сопровождаемую рокоchущими пассажами арпеджированных аккордов:



Второе вступление фортепиано (*Roso più animato*), ритмически активизированное, прерывается энергичными репликами полного оркестра. Далее возвращается вновь спокойное колыхание фортепианной звучности.

Нет возможности описать все богатство оркестровых красок, их переливы и оттенки: это потребовало бы подробного разбора партитуры, такт за тактом. Скажем лишь, что точность амплуа каждого инструмента, несущего свою, ясно определенную функцию, напоминает об искусстве Равеля: здесь тот же культ штриха, то же умение сочетать детали в единстве звучания, которое при всем многообразии оттенков не становится мозаичным. Первая часть «Ночей» может быть отмечена и как пример высоко-го мастерства вариационного развития начальной интонации.

Чередование колоритных оркестровых эпизодов приводит к *Tempo giusto*, где из основного мелодического зерна вырастает новый мотив. Эта тема возникла под впечатлением игры «старого слепого нищего, игравшего целый день на своей кривой скрипке» под окнами композитора (28, с. 87). Запавший в подсознание мотив появился в партитуре «Ночей». Он выступает в сложном тембровом комплексе: мелодия звучит у флейты-пикколо и флейт, дублированных струнными, которые играют *divisi* различными штрихами. Так возникает комбинированный тембр темы, которая появляется дальше у фортепиано на фоне скрипичных трелей:



Эта тема, в несколько измененном виде, появляется и в эпизоде *Roso salto*, занимающем в партитуре сравнительно небольшое, но важное место, ибо он вносит в музыку контраст танцевальности, оттеняя репризу первой темы, где фактура изложения заметно отличается от вступления. Фортепиано и скрипки излагают главную мелодическую линию, вторая тема (флейты, гобой, скрипки) сопровождается эффектными глissандо по черным клавишам фортепиано, их взлеты неожиданно сменяются спокойствием коды, где все истончается в неясной дымке — пример тончайшей звукописи. В конце еще раз звучит

кадансовая формула, точно последний отголосок чудесной в своей первозданной красоте главной темы.

Возможно, что пленительная музыка возникла не без воспоминания о II части «Иберии» Дебюсси («Ароматы ночи»). Переключка образов (не музыки!) несомненна. Быть может, это самая импрессионистическая страница во всем наследии Фальи. Причем — отмеченная всем поэтическим своеобразием его дарования и тончайшим ощущением звукового колорита. В то же время она, более чем другие части, соответствует характеру ноктурна, созерцательной музыке ночи.

Вторая часть «Ночей» названа «Отдаленный танец». По этому поводу А. Готье ставит вопрос: о какой отдаленности идет речь — в пространстве или во времени, усматривая в начальных тактах отзвуки старинного менуэта. Он связывает эту часть и с картинами Русиньоля «Сады Испании», с которыми Фалья познакомился в Барселоне. Трудно утверждать все это с полной определенностью, но музыка действительно вызывает разнообразные ассоциации, прежде всего — народно-танцевальные. Это ощутимо уже в начальных тактах альтовой партии, в мелодическом рисунке флейт, ведущих в терцию основную тему:



Музыка этой части не так пейзажна, как первой, в ней преобладают танцевальные ритмы, выступающие в разнообразных тембровых оттенках. Она целиком находится в андалусийской интонационной сфере, воссозданной в обобщенных мелодических образах. Композитор снова часто вспоминает типические ритмические и кадансовые формулы, постоянный повтор которых может показаться для непривычного уха несколько нарочитым, но он вполне соответствует требованиям стиля.

Вслед за изложением первой темы следует эпизод, построенный на очень подвижной мелодии, возникшей из мелодического зерна второй темы I части:



Появившись впервые в смешанном тембре флейт, играющих в унисон со скрипками (тремоло sul ponticello), она звучит затем на фоне полного оркестра, ее играют английский рожок, флейты, скрипки и фортепиано, в партии которого особенно эффектно чередование ломаных и простых октав — один из характерных приемов пианистического стиля композитора. Все изложение подчеркивает динамичность темы. После этого значительно спокойнее звучит реприза, не лишенная, впрочем, неожиданных взлетов. Реприза значительно изменена по сравнению с экспозицией, она заканчивается в истаивающих звучаниях, оживленных отступающими вдаль отзвуками танца. Но это нарушается бурным разбегом фортепианных пассажей, входящих в III часть.

«Второй и третий ноктюрны, — говорит Фалья, — соединены без остановки движения мостом, которым являются тремоло скрипок в более высоком регистре, точно брызги, как затихающее эхо, начальные звуки главной темы «Отдаленного танца». Мост кончается восходящими октавными пассажами фортепиано, вводящими в начальное tutti третьего и последнего ноктюрна» (26, с. 198).

III часть — «В садах Сьерры-Невады» — начинается сразу изложением танцевальной темы, идущей в стремительном движении в звучании полного оркестра. Она врывается в музыку «Ночей» точно образ праздничного веселья, полного ярких красок и контрастов тембров всей группы деревянных духовых, поддержанных полным оркестром. Темпераментная мелодия севильяны вводит в праздничное настроение, господствующее в этой части:



Эта яркая и живая музыка переносит в-атмосферу самбры. Слово самбра происходит от арабского самира, обозначающего собрания, на которых читались отрывки из «Тысячи и одной ночи» в сопровождении музыки и пения. Позднее самбра превратилась в ночной праздник с участием цыганских музыкантов. Самбра часто устраивалась в окрестностях Кордовы. Возможно, что на это и намекает название заключительной пьесы.

Вслед за деревянными тему сэгидильи подхватывает фортепиано. Ему поручена важная роль и в изложении второй темы, появляющейся в эпизоде *Allegro moderato*, где композитор синтезирует оба элемента народного искусства — пение и пляску. На фоне четкого ритмического рисунка танцевального наигрыша (валторны, скрипки и альты) фортепиано декламирует страстную патетическую мелодию, вызывая в воображении образ Кантаора. Особую звонкость и напряженность тембра создает унисонное дублирование на расстоянии двух октав:

Allegro moderato
8

Piano

В самом интонационном строе этих фраз, в повторях короткого и энергичного мотива чувствуется близость к мелодическому строю канте хондо. Весь этот эпизод в высшей степени характерен, он раскрывает глубокую почвенность композиторского мышления Фальи. Как и обычно, Фалья варьирует повторное изложение первой темы, стремясь внести в нее еще большую динамичность. Для этого используются, в частности, тембровые перехваты и звучность деревянных духовых, играющих в трехоктавном удвоении, поддержанные скрипками и альтами.

Блестящие пассажи фортепиано и арфы вводят в эпизод *ben misurato*, где господствуют ритмы фанданго то в триольном движении валторн, альтов и виолончелей, то в необычайно динамичной, упорной в своих повторях фразе, широко излагаемой фортепиано. Ему же поручено и первое проведение лирической темы, построенной на характерном чередовании трех- и двухдольных метров:

18a *ben misurato*

Piano

В заключительном эпизоде снова слышатся отзвуки страстного напева Кантаора и отдаленного танца. Еще раз появляется в полном оркестровом звучании трихордный мотив, напоминающий о начальных тактах партитуры, и постепенно эхо праздника затихает в ночной тишине.

В III части широко используется техника разработки отдельных звеньев, что, по мнению Фальи, должно подчеркивать характерность этих чисто национальных элементов. Конструктивная сила композиторского мышления проявляется без всякой нарочитости, музыка естественна в своем течении, но строгостью формальных построений она отличается от романтической импровизационности старших мастеров Ренасимьенто. Фалья стремится к логической обоснованности каждого эпизода, даже аккорда, достигая полной ясности структуры в наиболее импрессионистическом своем произведении, каким являются «Ночи».

Партитура «Ночей» свидетельствует и о серьезности отношения к проблеме разработки фольклора. Ее музыка соткана из народных интонаций и ритмов, в которых композитор находил много интересных технических и фактурных приемов, в свою очередь подсказывавших ему пути новых поисков. В этом он был неутомим, его мысль всегда устремлялась в будущее. В общем же Фалья решительно придерживался метода «воображаемого фольклора», считая необходимым обращаться и исходить «из живых природных источников и использовать звучания и ритмы в их сущности, а не в их внешнем проявлении» (16, с. 78).

Разумеется, пути становления национальных музыкальных школ очень разнообразны, они могут привести и к непосредственному использованию фольклорного материала — во многих случаях это давало блестящие результаты. Однако опыт таких композиторов, как Барток и Яначек, подсказывал, что есть возможности более глубокой и интенсивной разработки народных традиций в духе требований современного искусства. Этот путь избрал и Фалья, следуя особенностям своей индивидуальности и идеалам родного искусства, учитывая его специфику и традиции в широком их понимании. В этом отношении его путь приобретает важное значение в испанских условиях, сложившихся в первые десятилетия XX в., он находил многообразные пути обогащения творческих средств и возможностей. Это относится и к такому произведению, как «Ночи в садах Испании», имеющему принципиальное значение для их автора и для испанской музыкальной культуры: идеалы Ренасимьенто воплощались в форме крупного инструментального произведения.

«Ночи» еще раз подтвердили стремление Фальи к жанровому разнообразию — он ставил своей целью обогащение родной музыки во всех формах и решал эту задачу настойчиво и планомерно, с неизменной требовательностью к своему труду. Будь то опера, балет, либо обработка народных песен — все делалось им с одинаковой принципиальностью, устремленностью к преодолению уже установившихся штампов национального стиля, что не всегда получало справедливую оценку первых слушателей. Он работал с полной отдачей сил, в полную меру таланта, и потому ему посчастливилось внести столь весомый вклад в испанскую и мировую культуру.

«Ночи в садах Испании» некоторые исследователи считают высшим достижением Фальи. Эта партитура действительно обозначает новый этап в композиторском претворении элементов испанского фольклора. Вместе с балетом «Любовь-волшебница» она явилась самым крупным его произведением, связанным с андалусийским фольклором. В дальнейшем композитор устремил свое внимание на другие области многогранного испанского народного творчества и отобразил его с не меньшей силой и оригинальностью.

Такие страницы Фальи, как балет, «Ночи в садах Испании» вместе с написанной ранее оперой, могут быть сближены не только по фольклорным истокам, но и по романтическому характеру музыки, по ее эмоциональной непосредственности и темпераментности. Работая над ними, композитор находился в сфере национального романтизма, выражая его устремления по-иному, чем его старшие современники. С другой стороны, в 10-е гг. нашего столетия ориентация на романтизм могла казаться уже несколько анахроничной, но это помогло раскрыться важным качествам дарования композитора, не утерявшим значения и при его переходе на позиции неоклассицизма, не столь, в сущности, далекого его творческой натуре, склонной к рационалистичности. Общие тенденции развития европейской музыки усиливали ее. Аналогичное явление можно встретить у многих мастеров, например, у так высоко почитаемого Фальей Дебюсси.

Не случайно впоследствии Фалья включал в число своих любимейших произведений его Сонату для скрипки и фортепиано, в которой ясно проявились конструктивистские устремления. Мы не говорим уже о Стравинском, который несколько позднее мог послужить непосредственным примером для Фальи, часто присутствовавшего на международных музыкальных фестивалях в качестве гостя либо

участника. Он имел возможность познакомиться там со всеми новейшими течениями европейской музыки, с ее крупнейшими представителями. Словом, было много причин для поворота, наметившегося в творчестве Фалья вскоре после окончания «Ночей в садах Испании».

После этого произведения Фалья еще один раз возвратился в музыкальную атмосферу Андалусии. Произошло это по инициативе Артура Рубинштейна, обратившегося в 1918 г. к Стравинскому и Фалье с просьбой написать для него концертные пьесы. Стравинский ответил на эту просьбу своим Регтаймом для фортепиано (*Piano Rag Music*), а Фалья — Фантазией «Бетика», написанной в 1919 г. и ставшей его последним произведением для фортепиано.

Бетика (Baetica) — название римской провинции в южной Испании. Фалья не стремился, конечно, воссоздать в своей музыке образы далекого прошлого, в ней царит дух фламенко, живой и поныне, в чем убеждается каждый побывавший в Испании. Фалья написал на этой основе красочную пьесу в блестящем концертном стиле, имея в виду ярко темпераментную манеру игры А. Рубинштейна. Фантазия «Бетика» может быть сопоставлена с «Наваррой» Альбениса, но это сравнение не вполне точно, даже если говорить о чисто пианистической стороне. Инструментальные истоки Фантазии «Бетика» ведут не к виртуозной традиции Листа, своеобразно продолженной Альбенисом, а к технике андалусийской гитары, с которой связана и гармоническая структура (в ней важную роль играют созвучия, построенные на звуках гитарного аккорда — *E—A—d—g—h—e*¹), и важные черты фактуры и сама сущность музыкального развития, живо напоминающая импровизации гитаристов, где страстность и неожиданность контрастов подчиняются четкой ритмике. В стихию гитарных наигрышей вплетаются напевы канте хондо, все сливается во вдохновенном музыкальном апофеозе Андалусии.

С первых же тактов мы вступаем в мир страстно-возбужденных звучаний булерии, на выразительном остинато нижнего голоса возникают характерные мелодические арабески. Музыка приобретает все более напряженный, почти исступленный характер, в котором нарастание эмоции сковано неизменной четкостью движения. Биение ритмического пульса не нарушается и в следующем, более прозрачном по звучанию эпизоде, также построенном на повторении кратких мелодических формул. Напев канте хондо приобретает характер возбужденной, патетической декла-

мации: Ритмическая импульсивность и диссонантность аккордов нарастают, что еще больше усиливается с появлением полиметрических последований.

Неожиданный контраст вносит Интермеццо с его простой диатонической мелодией в старинном жанре гуарихо, не раз встречавшемся и в других произведениях Фальи. Затем следует почти точный повтор первого раздела, утверждающий страстно-взволнованное настроение пьесы, несколько необычное для эмоционального настроения музыки Фальи.

По этому поводу говорилось даже, что его «фортепиано трагическое, обнажено трагическое, без спасения либо избавления. Фортепиано рыданий без слез, бессонных мук и галлюцинаций» (29, с. 186). Такое чисто экспрессионистское ощущение музыки спорно, но действительно, в ней чувствуется боль встревоженной души, имеющая, быть может, и личные причины.

Фантазия «Бетика» — произведение, примечательное по мастерству композиторской работы, умению строить большие эпизоды на развитии немногих лаконичных элементов. Она написана с виртуозным размахом, с использованием приемов фрескового фортепианного письма, она интересна и по технике претворения гитарных наигрышей в полновесную фортепианную фактуру. Все это поставлено на службу выражения глубоко почвенного, чисто испанского содержания, причем в ином аспекте, чем в других его фортепианных произведениях.

Об этом говорит и соотечественник композитора: «На встречу приветливому фортепиано, воздушности «Ночей» или благородству линий пьес «Фантазия» извлекает из инструмента звуковое и экспрессивное видение Андалусии, важной и «глубокой» Андалусии, неистойвой и насыщенной контрастами Иберии» (32, с. 34).

В наследии Фальи Фантазия «Бетика» осталась самым крупным его произведением для фортепиано и последним обращением к андалусийскому фольклору. В этой связи А. Готье справедливо указывает на некоторую парадоксальность ситуации: находясь в Париже и Мадриде, Фалья обращался мыслью к Андалусии, а переехав в Гранаду и живя там в атмосфере канте хондо и фламенко, писал музыку, вдохновенную Кастилией («Балаганчик маэстро Педро»).

Фантазия «Бетика», посвященная А. Рубинштейну, была впервые сыграна пианистом в Нью-Йорке. Он исполнил ее затем несколько раз, но она не удержалась в его репертуаре, редко исполнялась и другими пианистами.

Быть может потому, что глубокое своеобразие музыки не всегда доходило до европейской публики, предпочитавшей «универсальность» стиля, о которой некогда говорил композитору Томас Рикорди. Но она, бесспорно, достойна внимания как прекрасная страница в наследии большого мастера. «Музыка непосредственная, глубокая, бьющая ключом из сердца, и выражена в форме столь же прекрасной, сколь и оригинальной» — так охарактеризовал ее один из французских критиков (25, с. 109).

Возвратимся назад, в то время, когда композитор еще работал над Фантазией «Бетика». Тогда же Фалья был занят и сочинением своего второго балета. Он имел свою историю, удивившую в далекие дни конкурса на одноактную оперу.

Среди предложенных сюжетов был и очень заинтересовавший Фалью: появившийся в 1874 г. роман «Коррехидор и Мельничиха» знаменитого испанского писателя Педро де Аларкона. Тогда он предпочел тему «Короткой жизни». Много лет спустя, во время встречи с Дягилевым в Гранаде, композитор предложил этот сюжет и получил горячее одобрение. Дягилев заключил контракт с Фальей и либреттистом, которым снова явился Грегорио Мартинес Сьерра. Однако обстоятельства военного времени почти полностью приостановили дягилевские спектакли. Тогда у авторов балета и появилась мысль об одноактной пантомиме «Коррехидор и Мельничиха», которая была реализована очень быстро.

7 апреля 1919 г. пантомима появилась на сцене мадридского театра «Эслава». Критика не была единой: в оценках, высказывались упреки в чрезмерной краткости и схематизме. Впрочем, эти замечания не повлияли на публику, тепло встретившую «Коррехидора и Мельничиху» и в Мадриде, и в Сарагосе, и в Барселоне. В Барселоне на одном из спектаклей присутствовал Дягилев. Постановка ему понравилась, и он изъявил готовность включить произведение в свой репертуар при условии некоторых переделок. Это не вызвало возражения со стороны композитора, уже думавшего о более законченном и полном выражении замысла.

Тогда же Дягилев предложил Фалье написать балет с использованием в нем мелодий Перголези. Фалья, занятый мыслью о доработке своего «Коррехидора и Мельничихи», отказался. Идея Дягилева была реализована Стравинским, написавшим балет «Пульчинелла».

Впрочем, и Фалья увлекся несколько времени спустя подобным замыслом. Речь идет о написанной летом

1919 г. комической опере «Блуждающие огоньки» на либретто Грегорио Мартинес Сьерры. Музыка оперы складывалась из фрагментов шопеновских произведений. Позднее, в Париже, Фалья показал партитуру Альберу Карре и услышал от него: «Почему вы использовали музыку Шопена вместо собственной?» (25, с. 111). Фалья мог, конечно, ответить, что, сочиняя оперу, хотел выразить свою любовь к Шопену, но едва ли это изменило бы положение. «Блуждающие огоньки» так и не появились на сцене, остались неизданными и неизвестными даже для испанских музыковедов.

Так продолжалось до 1976 г., когда оказалось возможным познакомиться с рукописью, хранившейся у наследников композитора. Оказалось, что Фалья включил в партитуру такие шопеновские произведения, как Вальс ор. 64, Второе и Четвертое скерцо, мазурки, Колыбельную, Болеро, Тарантеллу, а также одну из польских песен. Было оркестровано два акта из трех. При знакомстве с партитурой стали ясными ее высокие достоинства, безупречный вкус и совершенство оркестрового письма. «Это Шопен, но также Фалья в идеальном слиянии» (32, с. 31). 1 июля 1976 г. музыка оперы прозвучала в одном из концертов Международного фестиваля в Гранаде.

Конечно, в 1919 г. Фалья не мог предвидеть такого поворота событий. Неудачно сложившаяся судьба оперы доставила ему тогда немало огорчений, но он был полностью вознагражден шумным успехом своего нового балета.

Композитор отдал много сил работе над ним, внимательно пересмотрел партитуру пантомимы, учитывая критические замечания, прозвучавшие после премьеры. Теперь речь шла о большом двухактном балете, получившем новое название — «Треуголка». Музыка пантомимы вошла в него полностью. К уже имевшемуся Фалья написал несколько больших танцевальных сцен, использовал средства полного оркестра — словом, стремился к большей масштабности, к обогащению партитуры новыми фольклорными элементами. В этом ему помогла поездка в Арагон — на родину хоты.

Фалье удалось побывать там вместе со своим другом Сулоагой. Художник построил народную школу в селении Фуэнтеголос, на родине Гойи и отправился туда вместе с Фальей на церемонию торжественного открытия. Она сопровождалась большим народным праздником, где Фалья познакомился с хотой в исполнении местных музыкантов и танцоров, раскрывших перед ним все своеобразие, размах и темперамент знаменитого танца. Несомненно, что

эти впечатления многое подсказали композитору при сочинении финальной сцены его балета.

Вскоре по окончании музыки «Треуголки» она прозвучала в Мадриде, в одном из концертов Национального общества под управлением Переса Касаса. Успех был огромным, и композитор с большим волнением ожидал дягилевского спектакля, который должен был окончательно определить его собственное отношение к своему труду. Ведь, думая о самостоятельной художественной ценности партитуры, он не забывал и о хореографической интерпретации, глубоко чувствуя синтетическую природу этого произведения.

Премьера «Треуголки» состоялась в лондонском театре «Альгамбра» 22 июля 1919 г. Спектакль был поставлен прекрасно. В нем участвовали лучшие силы дягилевской труппы: Мельничиху танцевала Тамара Карсавина, Мельника — Леонид Мясин (он же выступил в качестве хореографа), дирижировал Эрнст Ансерме — один из прославленных исполнителей новой музыки, декорации написал Пабло Пикассо, сделавший также и эскизы костюмов. На премьере присутствовали многие артисты, художники, среди них находились Пикассо и Стравинский, высоко оценивший музыку «Треуголки». Такого же мнения были и другие музыканты, все более интересовавшиеся творчеством Фальи.

Спектакль прошел с очень большим успехом, вызвал множество откликов, стал важным событием не только для композитора, но и для Дягилева — удача балета, выдержавшего много представлений, помогла ему выйти из критического состояния, в котором он оказался в годы войны, когда его театральная деятельность почти полностью прекратилась.

Полгода спустя «Треуголка» прошла так же триумфально в Париже, где критика отмечала «нервный и живописный испанизм, любопытные гармонические находки и самый отчетливый музыкальный распорядок» в партитуре (35, с. 76). Композитор, опасавшийся, что стиль его балета, вернее сказать, новый аспект национального стиля не будет понят слушателями, должен был воспринимать такие строки с особым чувством. Последующие исполнения музыки «Треуголки» в театральных и концертных залах утвердили ее репутацию.

В «Треуголке» Фалья решительно выходит из образной сферы своего первого балета, переключаясь из области легенд в атмосферу жизни испанской провинции, так ярко запечатленной в знаменитом романе Аларкона. Конечно,

балетное либретто не могло вместить все богатство искрящегося юмором повествования, отлично знакомого каждому испанскому читателю. Но основная сюжетная линия выступает с полной ясностью и в балете.

Его содержание незатейливо: в нем рассказывается забавная история о том, как немолодой Коррехидор увлекся красивой Мельничихой и решил поухаживать за нею, и как она, вместе со своим мужем, посмеялась над незадачливым поклонником. Либретто изобилует множеством конкретных деталей, зарисовками характеров действующих лиц, выступающих на фоне красочных народных сцен, что резко отличает «Треуголку» от первого балета с его романтической обобщенностью образов. Здесь все конкретно, полно сценического движения. И в этом отношении либретто благодатно для музыкального и хореографического воплощения.

Музыка балета тесно связана со сценическим действием, в ней много иллюстративных эпизодов, входивших еще в пантомиму, подчас остро очерченных, гротескных. Рядом с ними — закругленные по форме музыкальные номера, характеризующие главных действующих лиц, и большие народные сцены. Все это становится звеньями в цепи непрерывного развития, создающего богатство ситуаций и образов «Треуголки». Они воплощены средствами полного состава симфонического оркестра. Композитор пользовался ими и в партитуре «Ночей», но здесь манера письма иная, связанная с общими стилистическими изменениями, происходившими в его творчестве. В партитуре «Треуголки» больше четкости линий, плотности звучания, создаваемого дублированием инструментальных партий (особенно в tutti). Во всем чувствуется уверенность и мастерство владения новыми для композитора красками оркестровой палитры.

Новый балет отличается от предыдущего и по интонационному строю: композитор лишь иногда вспоминает об андалусийском фольклоре, обращаясь к другим пластам испанского народного творчества. Это связано с образным содержанием, и, конечно, со стремлением Фальги к более широкому охвату фольклорных явлений, и в конечном счете к их синтетическому отображению. В этом отношении работа над «Треуголкой» дала ему очень многое и уже вполне реально вводила в новый творческий период, который некоторые критики именовали даже универсальным».

Действительно, в «Треуголке» есть некоторые эпизоды, где локальный колорит почти не ощутим. Это вызвало

любопытную реплику Стравинского, сделанную им после премьеры «Треуголки»: «... я сказал ему, что наилучшие в его партитуре места необязательно «испанские», я знал, что это замечание произведет на него впечатление» (13, с. 101). Мнение Стравинского больше характеризует его самого в период перехода на позиции неоклассицизма, когда изменялось представление о характере связей с фольклором. Но он подметил и некоторые особенности музыкального языка балета Фальи, менее непосредственного, чем раньше, но всегда остающегося испанским.

Партитура «Треуголки» состоит из двух частей: первая почти ничем не отличается от пантомимы «Коррехидор и Мельничиха», вторая написана позднее для дягилевского спектакля. Музыка очень театральна, конкретна в своих лейтмотивах и характеристиках, в передаче жестов и движений, она непрерывна в своем развитии, границы между отдельными номерами не всегда определены. В ней меньше песенной распевности, так пленяющей в первом балете, но она по-своему увлекательна, имеет самостоятельную художественную ценность, что и дало возможность составить из нее сюиту, нередко появляющуюся в концертных программах.

Музыка I части («После полудня») точно следует за перипетиями разыгрывающейся пантомимы, она остроумна в обрисовке ее комедийных ситуаций и, как всегда у Фальи, законченна по отделке деталей. Балет открывается Интродукцией, написанной уже в Лондоне, во время репетиций и вдохновленной прекрасным занавесом работы Пикассо. Она необычна по своей форме и образному содержанию.

Четкая поступь литавр и фанфарные звучания труб обрамляют чисто народный напев («в характере андалусийских песен» — так гласит композиторская ремарка), сопровождаемый звуками кастаньет и криками «Оле!». На сцену выступает живописная Испания, в ее типических музыкальных образах, и это служит прекрасным вступлением в разворачивающееся затем действие.

В начале I части происходит немало забавных событий, очень изобретательно и остроумно очерченных музыкой. Мельник обучает своего дрозда отмечать свистом каждый час. Но дрозд неточен несмотря на все усилия наставника, что приводит Мельника в ярость. Мельничиха наблюдает эту картину, сидя в своем кресле, затем поднимается, чтобы заняться садом. Она пробует еще раз поучить дрозда, и тот, наконец, оказывается точным! Супруги в восторге поздравляют друг друга, обмениваются галантными комп-

лиментами. Все это передано в изящной и веселой музыке, в которой постоянно слышатся отголоски народных песен.

Тем временем мимо проходит кортеж Коррехидора. Пораженный красотой Мельничихи, он медленно удаляется, решив возвратиться сюда снова. И когда неожиданный гость появляется вновь, Мельничиха решает вместе со своим мужем посмеяться над незадачливым поклонником. Все это несколько мозаично, но музыка привлекательна в своем тонком юморе и мелодической грации.

Далее следует Танец Мельничихи, ясный в своей жанровой определенности, построенный на контрастах остро звучащих гитарных наигрышей (сочетание мажорного и минорного аккордов) и оживленных мелодических фраз, тонких по ритмическому рисунку. Танец построен на ритме фанданго, он занимает важное место в музыкальном драматургическом развитии, уравнивая фрагментарность предыдущего. Общий пылкий и темпераментный характер музыки подчеркнут сменами метроритма $\frac{6}{8}$ и $\frac{3}{4}$, очень оживляющими мелодию:



В следующем дальше комически-напыщенном танце Коррехидора, где все точно размерено, как бы приземлено, прёзачно. Зато сколько грации и живости в сцене притворного кокетства Мельничихи с Коррехидором! Она предлагает ему гроздь винограда, танцует вокруг него с откровенной насмешливостью, остающейся незамеченной незадачливым поклонником. Острота ритмического рисунка сочетается с искусной орнаментацией мотивов, в чем чувствуется влияние манеры Скарлатти. Оно заметно и в некоторых других эпизодах балета. Это не случайно —

известно, что Фалья любил Скарлатти, считал его мастером испанской школы и не раз обращался к нему в своих неоклассических исканиях. Впрочем, музыка Фальи не теряет при этом национального колорита. Так и грациозная мелодия Мельничихи интонационно родственна «Канцоне» из сборника песенных обработок:



Первая часть завершается повторением фанданго, которое теперь танцуют Мельничиха с Мельником, веселые и довольные успехом ловко разыгранной комедии.

Музыка II части («Ночь»), написанная для дягилевского спектакля, отличается от первой большей цельностью, в ней преобладают большие танцевальные сцены, написанные с размахом и темпераментом. Во всем чувствуется стремление к масштабности — в массивности оркестрового звучания и симфоническом обобщении народных ритмов и интонаций.

Действие происходит в ночь накануне Иванова дня. На мельницу пришли соседи, они танцуют веселую сегидилью, построенную на двух темах. Вторую Фалья услышал вместе с Дягилевым в Гранаде, и она понравилась им обоим. Это не единственная цитата в музыке сцены «Соседи» — Х. Паисса приводит и другие примеры. Но Фалья не нарушает своего основного принципа, включая мотивы в общую музыкальную ткань и разрабатывая их элементы в своей собственной манере.

Сцена «Соседи» привлекает мелодическим богатством, остроумием ритмических построений, точностью использования инструментальных тембров. Несколько динамичных гитарных наигрышей вводят в веселую фантану — Танец

Мельника, написанный по просьбе Дягилева во время лондонских репетиций в необычайно короткий для медленно работающего Фальи срок — в 24 часа! Дягилев заботился о сольном номере для Леонида Мясина, но музыка оказалась настолько интересной, что по праву заняла одно из видных мест в партитуре балета. Она пользовалась неизменным успехом и в концертном переложении для фортепиано.

Танец, в котором в конце участвует и Мельничиха, прерывается приходом альгвасилов, арестовывающих Мельника по приказу Коррехидора. Когда Мельничиха остается одна, в музыку вплетается голос певички — еще один штрих, воссоздающий романтическую Испанию. Бьют часы с кукушкой — изящный политональный эпизод: терция *dis—h* на фоне фигураций в *C-dur*. Тишина ночи, успокоение, но за этим еще один поворот комедийной интриги: появляется влюбленный Коррехидор, обрисованный грубоватой фанфарной мелодией, за которой следует его комически-галантный танец. Фалья вспомнил в нем одну из тем своей сарсуэлы, прекрасно подошедшей для Коррехидора. Черты облика напыщенного и самоуверенного поклонника прекрасной Мельничихи воплощены в музыке с точным ощущением комедийного жанра, без малейшей преувеличенности.

Описание дальнейших, быстро следующих друг за другом событий заняло бы слишком много места. Скажем лишь, что Коррехидор снова попадает в затруднительное положение, на его голову обрушиваются происшествия чисто буффонного характера. И каждый поворот действия отражен в музыке, богатой на выдумку, неизменно оживленной в ритмическом развертывании, изобилующей неожиданными контрастами оркестровых звучаний. Фалья умело обыгрывает сценические ситуации, удачно пользуется приемом несоответствия музыки и действия, создающим гротескный эффект. Все выполнено со вкусом и мастерством, отчетливо выступающим и в оркестровке.

Оживление достигает предела в финальной сцене, при появлении толпы народа, привлеченного шумом и возней на мельнице. Здесь вступает в свои права организующая сила ритма, создающего основу для построения большой сцены, полной непринужденного веселья. Это самый развернутый и многоплановый из всех сценических финалов, написанных Фальей.

В финале господствует жизнерадостная мелодия хоты несколько напоминающая танец, включенный в Семь испанских народных песен, но более тесно связанная с ара-

гонской первоосновой, более динамичная, блестяще оркестрованная. Композитор впервые использует полный состав оркестра, приберегая его эффект для заключительной сцены. В ней все четко по очертаниям, по ритмическому рисунку, по ясности диатонической интонации. Финал воспринимается как подлинно народный танец, как зарисовка с натуры, освещенная ярким солнечным светом. Возможно, что в ней отобразились впечатления от поездки в арагонское селение, где композитор услышал и увидел хоту в ее подлинном виде.

В финале есть еще одна, родственная хоте мелодия (С. Дюмарке видит в ней танец «оле гадитано»), проходящая дважды в блестящем звучании, создаваемом унисоном деревянных и фортепиано, играющего в высоком регистре. В музыке появляются отголоски уже знакомых мелодий, звучит мотив детской песенки, сопровождающий игру в кошки-мышки (еще один пример политонального письма Фальи), все объединено в крупное симфоническое построение. Его основой является повторяющаяся три раза полностью мелодия хоты. Ее отдельные интонации возникают неоднократно, подчеркивая единство целого.

Музыка финала свидетельствует о богатстве фантазии и конструктивном мастерстве композитора, чувстве пропорций и точности в использовании контрастов, которыми изобилует эта динамичная сцена, переносица в атмосферу праздничного веселья.

К этому надо прибавить, что масштабность музыки финала освещает по-новому все предшествующие события, которые без такого монументального обобщения могли бы показаться недостаточно связанными друг с другом линиями музыкального развития. Она проходила через них, но именно финал показал ее с полной ясностью.

В музыке «Треуголки» проявился яркий комедийный темперамент, который, казалось, был мало свойствен автору «Любви-волшебницы». Но дарование Фальи многогранно, и «Треуголка» раскрывает еще один его аспект. Можно сказать, что балет подводит к шедевру Фальи и всей новой испанской музыки — «Балаганчику маэстро Педро».

При всей органичности «Треуголки» в общей творческой эволюции Фальи в ней можно найти много для него нового. В работе над музыкальным воплощением пантомимы им найдены оригинальные приемы письма, отшлифовалось оркестровое мастерство, точность тембровых характеристик, шло расширение гармонической палитры, в частности своеобразное использование политональной техники. А в больших народных сценах полностью проявилось

мастерство симфонического обобщения — его ярчайшим примером явилась финальная хота.

Музыка балета национальна в своих образах, интонациях и ритмах, в ней звучат и фрагменты подлинных народных мелодий, искусно включенные в общую ткань и, что особенно важно, разработанные в индивидуальной манере. Она близка манере Равеля, о котором Фалья не раз говорил, что он воссоздает испанский колорит и характер посредством свободного использования «ритмических, ладово-мелодических и орнаментальных особенностей нашей народной музыки» (16, с. 90). В «Треуголке» свободное следование такому принципу приводит к расширению круга технических средств, часто непосредственно связанных с фактурными и инструментальными чертами народной музыки. Такие связи не всегда легко обнаруживаются, но именно они определяют стилистическую манеру композитора. Он все дальше уходил от примитивного понимания национального характера, которое имело немало сторонников в Испании. Это иногда вело к недопониманию, но, в конце концов, музыка утверждала свое значение как яркое явление национальной культуры. В этом судьба Фалья сходна с тем, что переживали его современники Барток и Кодай в их борьбе за утверждение новых основ развития национальных школ.

В освоении технических приемов Фалья стремился идти в ногу со временем, не забывая о заветах Педреля и оставаясь всегда испанским мастером, одаренным чувством живого восприятия требований жизни и отвечающим на них в духе собственной индивидуальности. Она чувствуется в любом такте колоритной партитуры «Треуголки», еще раз свидетельствовавшей о глубоком понимании природы инструментов и их сочетаний, об умении находить художественно оправданные эффекты. В этом он пошел дальше своих старших коллег, став первым из испанских композиторов мастером оркестрового письма, стоявшим на уровне лучших достижений века. Партитура «Треуголки» — одно из убедительных доказательств этого.

С этим связана и свобода использования различного материала для воплощения точно намеченных художественных целей. Так, он нередко почти точно воспроизводит гитарные наигрыши, усложненные диссонирующими звучаниями, облекая их в иную инструментальную фактуру и создавая новое выразительное качество. Он умело пользуется эффектом внезапно возникающих кратких экспрессивных фраз, напоминающих о некоторых страницах «Петрушки» Стравинского. Важную роль играет у него смена

метроритмов, прием, характерный для того времени, часто встречающийся у Бартока. Но у Фальи это связано с особенностями испанских танцевальных жанров и подчеркивает национальную сущность музыки. Она утверждается и свободно льющимися песенными мотивами. Фалья строит большие сцены и на кратких интонациях, причем делает это по-разному, в связи с требованиями сценической ситуации. И все сочетания разнообразных элементов объединены нормами стиля, выступающими во всех произведениях испанского мастера.

Ему свойственны высокая дисциплинированность композиторского мышления, строгая логичность, подчас даже рационалистичность, сказывающаяся в заботе о ясности голосоведения, ювелирной отделке деталей оркестровой фактуры, в искусстве объединения отдельных эпизодов в рамках крупных построений при помощи разнообразных средств — типичных кадансовых формул, гитарных наигрышей, приемов техники остинато и т. д. В этом сказывается сила музыкального мышления композитора, одаренного тонким интонационным слухом и чувством пропорций. В таком произведении, как «Треуголка», где сценическое действие мозаично, это получает особую важность. Трудная задача решена с полной художественной убедительностью, которая и определяет жизненность музыки Фальи, неизменно увлекающей публику концертных и театральных залов.

Появление «Треуголки» в репертуаре балетной труппы Дягилева явилось новым подтверждением артистической репутации Фальи, свидетельствовало о росте внимания к нему во всем мире, а вместе с тем о международном признании достижений новой испанской музыки. В 20-е гг. она уже вошла в общую картину современного искусства как яркое и самобытное явление, представленное плеядой мастеров. И в значительной степени это определялось вкладом Мануэля де Фальи.

Работой над «Треуголкой» закончился мадридский период его жизни, оказавшийся чрезвычайно плодотворным — за эти годы были созданы крупные произведения, он обрел, наконец, широкое признание испанской публики. Оглядываясь на сделанное им в Мадриде, можно отметить неустанность поисков, причем в крупных формах, что было чрезвычайно важным для будущего испанской музыкальной культуры. Он обогатил ее за это время двумя балетами, большим произведением для оркестра с фортепиано, и во всех этих партитурах раскрылась многогранность дарования, уходившего все дальше от при-

митивных представлений о национальной характерности, еще бытовавших тогда среди части публики. В этом он также оказал громадное влияние на воспитание эстетических вкусов.

В годы жизни в Мадриде Фалья упрочил также и свое положение как одного из крупнейших мастеров европейской музыки, чему способствовали все более частые зарубежные исполнения его музыки и выступления в концертах. Мадридский период был для него важным во всех отношениях, и все же в конце 1919 г. Фалья принимает решение расстаться со столицей и переехать на постоянное жительство в Гранаду.

Главной причиной этого стали печальные семейные обстоятельства: утрата отца и матери, скончавшихся друг за другом в середине 1919 г. Жизнь в отчем доме, таком милом раньше и таком грустном теперь, стала тяжелой. Легко ранимому и впечатлительному человеку, каким был композитор, была необходима перемена обстановки, а знакомое еще с детства андалусское небо могло принести нравственное успокоение. Сказалось, конечно, и нервное переутомление, вызванное напряженной работой, и стремление к более спокойной жизни. Фалья мечтал найти ее в Гранаде, пленившей его своим очарованием еще 4 года тому назад, во время поездки с Дягилевым и Стравинским. Гранада уже давно жила в его душе и музыке.

Ничто больше не задерживало Фалью в Мадриде, тем более что улучшившееся материальное положение позволяло не беспокоиться о завтрашнем дне и всецело сосредоточиться на творческой работе. Гранада оказалась для него на редкость подходящим и приятным местом жительства, вошла в его биографию по-иному, чем Париж и Мадрид, он нашел в чудесном городе новых друзей, обогатился новыми впечатлениями, вдохновившими написанные там прекрасные произведения.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

Переехав в Гранаду, Фалья поселился вместе со своей сестрой в небольшом домике на тихой улице Антикеруэла. Из окон и с террасы открывался прекрасный вид на воспеваю им землю. Все было так спокойно, так соответствовало его стремлению к сосредоточен-

ности и размышлениям, которые далеко не всегда вели его в мир музыки. Но это не означало, что он не замечал окружающей жизни, оставался замкнутым в стенах своего дома. Напротив, он быстро вошел в курс городской жизни и ее интересов.

В Гранаде Фалья жил в атмосфере народной музыки, звучавшей вокруг него на каждом шагу. Он нашел в городе высокоинтеллектуальную среду, в которой так привольно чувствовалось и мыслилось, где возникали и осуществлялись интереснейшие замыслы. Все воодушевляло композитора, сказавшего однажды: «Я чувствую себя в Гранаде, как в центре мира, как будто Гранада была бы маленьким Парижем» (37, с. 24). И его можно было понять, если вспомнить об интенсивности культурной и художественной жизни города, о широко развернувшейся в нем деятельности самого композитора.

Еще во время первого визита в Гранаду Фалья познакомился с молодым поэтом Федерико Гарсиа Лоркой. Лорка был музыкально одарен, с детства обучался игре на фортепиано, сделал в ней большие успехи, выступал в концертах, сочинял. Он горячо любил музыку и одно время даже предполагал отправиться в Париж для совершенствования в этом искусстве. Поэзия восторжествовала в его душе, но на всю жизнь он сохранил живейший интерес и любовь к музыке. Поэт был страстным поклонником родной песни, понимал толк в фламенко и канте хондо, посвящал им строки своих стихов и статьи, в которых увлекательно рассказывал о красотах испанской музыки. Он писал и на чисто эстетические темы. В статье «Рассуждения. Правила в музыке» он ставил вопрос о взаимоотношении техники и правил, отстаивая право таланта на свободу во имя высших художественных требований. Словом, музыкальная одаренность поэта выступала во многих проявлениях.

Вполне понятно, что, познакомившись ближе, Фалья и Лорка стали друзьями и единомышленниками в понимании задач испанского искусства. Они проводили много времени в беседах об искусстве, о волновавших их обоих проблемах национального стиля. В лице Лорки Фалья нашел не только восторженного почитателя народной песни, но и составителя ее большой антологии. Естественно, что им было чем поделиться друг с другом. Вероятно, Лорка познакомил Фалью с гранадскими исполнителями канте хондо. Композитор, правда, уже знал и творчески освоил этот жанр народного творчества, именно о нем Фалья так проникновенно и восторженно писал в одной из своих

статей. Но, как и всегда, непосредственное восприятие да-
ло много важного и нового, углубило его понимание этого
жанра.

Фалья высоко ценил поэтическое дарование Лорки,
любил слушать его фортепианную игру, исполнение народ-
ных песен под аккомпанемент гитары, пользовался его
советами. Все сближало их, ибо, как сказал один из лю-
дей, знавший обоих, «Фалья был музыкант, Лорка — по-
эт. Но Федерико в поэзии был музыкантом, а Мануэль
поэтом в музыке» (37, с. 24).

Со своей стороны поэт обожал музыканта. Он говорил:
«Мануэль де Фалья — мой учитель. Он не только большой
музыкант, он — святой. Он преподавал мне великий урок
скромности». Поэт не раз вспоминал его слова — «Долг
художника в неустанном труде, в служении обществу»
(5, с. 14).

Фалья стал частым посетителем дома Лорки, где по-
стоянно собирались представители гранадской художест-
венной интеллигенции, часто устраивались спектакли теат-
ра марионеток, в которых принимал участие и Фалья —
в качестве музыкального руководителя и даже кукловода.
Спектакли сопровождалась музыкой Стравинского, Де-
бюсси, Раделя, Педреля, Альбениса. Все это делалось с
увлечением, во всем царил истинно творческая атмосфе-
ра, близкая сердцу композитора. Возможно, что здесь он
познакомился и с участниками «Трио Альбениса». Этот
своеобразный ансамбль — гитара, бандурия, лютия — мож-
но было увидеть и услышать и в гостеприимном доме на
улице Антикеруэла.

Лорка и Фалья не ограничивались выступлениями в
дружеском кругу, они провели ряд крупных музыкально-
общественных мероприятий, и первым в их ряду стал кон-
курс исполнителей канте хондо, состоявшийся в июне
1922 г.

Идея конкурса, возникшая у поэта Лорки, музыканта
Фальи и художника Анхело Сортиса, была горячо под-
держана в Испании. 28 выдающихся музыкантов, в том
числе Хоакин Турина, Оскар Эспла, Бартоломео Перес
Касас, Адольфо Саласар, Конрадо дель Кампо, Марио
Родриго обратились в городской совет Гранады с прось-
бой о помощи в организации конкурса. Он вызвал живей-
ший интерес Педреля, писавшего летом этого года Фалье:
«Скажите Вашим друзьям, что теперь я постоянно мыс-
ленно пою *канте хондо*. Если я с Вами не встречаюсь, то,
по существу, всей душой я есть и буду всегда с Вами»
(16, с. 71).

Целью конкурса было привлечение внимания общественности к самобытному искусству, сильно потесненному к тому времени эстрадой, поддержка его талантливых представителей и, в конечном счете, сохранение драгоценного национального наследия. По мысли устроителей, канте хондо должно быть достоянием не только узкого круга исследователей, но и живой художественной реальностью, продолжающей свое существование как самостоятельная ветвь испанской народной музыки.

Фалья писал об этом с полной ясностью: «...мы решили, до того, как умрут последние хранители нашего сокровища, которые унесут его вместе с собой в могилу, спасти это богатство, действительно интересующее все человечество» (16, с. 23). Лорка вторил ему, выступая в то же время с докладом: «Группа людей умственного труда и энтузиастов-друзей, которая выступила в защиту идеи конкурса, вынуждена призвать к бдительности. Господа, душа музыки народной — в жесточайшей опасности!.. То, что намечено осуществить, является делом достойным и патриотическим» (16, с. 24).

Организация конкурса потребовала большой подготовительной работы, проводившейся и в самой Гранаде, и в ее окрестностях — повсюду разыскивались певцы, владевшие истинным искусством канте хондо, не затронутые эстрадными влияниями. Усилия увенчались успехом: удалось провести великолепный праздник народного искусства, надолго запомнившийся всем присутствовавшим, оставшийся в летописях отечественной музыкальной культуры.

В 1922 году Фалья опубликовал брошюру «Канте хондо, его истоки, значение и влияние на европейское искусство». Он усматривает в нем единственную в европейской музыке преемственность «традиций древних восточных народов», в частности индусов. Категоричность такого высказывания может быть оспорена, но указание на древность истоков жанра очень важно. Устанавливая черты сходства, Фалья утверждает также и национальную самобытность канте хондо, считая его закономерным звеном в развитии музыки Иберийского полуострова. Отмечая органичность развития древних элементов в новых условиях, он пишет: «В этом причина того, что песня, типичная для Андалусии, хотя и совпадает в своих существенных элементах с песней народов, географически отдаленных от нашего, все же отмечена таким внутренне своеобразным и национальным характером, который не позволяет спутать ее с какой-либо другой» (16, с. 56).

Фалья говорит о влиянии канте хондо на композиторов не только Испании, но и других стран, прежде всего России и Франции. Разумеется, он упоминает о жизни Глинки в Гранаде, его интересе к испанской музыке, высказывая сожаление, что русский композитор имел возможность ознакомиться только с инструментальной формой фольклора.

Что касается французских музыкантов, то здесь на первом месте упомянут Дебюсси. О нем говорится, что «его музыка... создана не на испанский лад, но по-испански, а лучше сказать, — по-андалусски, поскольку наше канте хондо — в своем наиболее подлинном виде — явилось источником не только для произведений, намеренно написанных в испанском характере, но и для некоторых определенных музыкальных особенностей, которые можно заметить в других произведениях Дебюсси» (16, с. 60). Фалья добавляет, что Дебюсси соприкоснулся с канте хондо непосредственно, слушая гранадских и севильских певцов и гитаристов во время всемирной выставки в Париже. Этим его познание решительно отличалось от черпнутого из сборников.

Эти мысли, в еще более подробном изложении, были высказаны Фальей в 1920 г. в статье «Клод Дебюсси и Испания». Статья была написана по просьбе французского музыковеда Анри Прюньера, готовившего специальный номер журнала «Revue musicale», посвященный памяти Дебюсси. Фалья написал не только статью, но и пьесу для гитары «Дань уважения Клода Дебюсси» (Homage à Claude Debussy), опубликованную вместе с аналогичными произведениями Дюка, Равеля, Сати, Шмитта, Бартока, Малипьеро, Стравинского и других крупнейших мастеров.

Вероятно, выбор инструмента объяснялся просьбой каталонского гитариста Мигеля Льобета написать для него концертную пьесу. Его призыв нашел отклик у Фальи, всегда живо интересовавшегося гитарой, изучавшего школы игры на ней, консультировавшегося с исполнителями. Так появилась его единственная пьеса для гитары и, как сообщает Х. Паисса, первая из написанных для этого инструмента крупным современным композитором.

Пьеса Фальи явилась данью памяти гениальному композитору и высокочтимому другу. Написанная в характере «символического надгробного плача, часто встречающегося в испанской поэзии» (25, с. 112), она проникнута глубиной сосредоточенного раздумья, выраженного немногими, очень выразительными штрихами, с точным ощущением природы инструмента. Об этом говорит и гармония, по-

строенная на квартовой основе, и отдельные технические детали — арпеджио, гамма, исполняемая приемом пунтеадо, и сама музыка, вводящая в мир звучаний андалусской гитары, здесь сдержанных в своей скорбной выразительности. Музыка вырастает из простейшей секундовой интонации (f—e), она звучит как плач, в нее органично включается фрагмент из столь любимого испанским композитором «Вечера в Гранаде». Краткая цитата из него появляется в самом конце пьесы, в сочетании с заканчивающей ее нисходящей секундой. Все уходит в тишину печального раздумья, из которого возникла музыка. В ней все необычайно благородно и прекрасно в лаконичности сдержанного высказывания.

Пьеса Фальи была исполнена в Париже знаменитым гитаристом Эмилио Пухолем. Тогда же появился и критический отзыв Э. Вийермоза, писавшего: «Фалья поет свою мелодию на трепетном и нервном инструменте импровизаторов своей расы — гитаре. Ритм испанского танца прекрасно служит мечтателю для убаюкивания его печали. «Нопепаје» Мануэля де Фалья пронизана непреодолимым волнением» (25, с. 113). Давний друг и ценитель творчества Фальи верно раскрыл сущность произведения, вошедшего впоследствии в серию Нопепаје. Добавим, что Фалья сделал фортепианное переложение своей пьесы.

Вторым крупным артистическим начинанием Фальи явилась организация Оркестра Бетика, в который вошли лучшие музыканты города. Они поставили своей целью распространение произведений классической и современной музыки. Фалья дирижировал концертами, проходившими в различных городах Испании, за пультом стояли также Эдуардо Торрес и Эрнесто Альфтер — ученик Фальи, ставший впоследствии известным композитором.

Концерты оркестра привлекали внимание широкой общественности репертуаром и высоким уровнем интерпретации. Оркестр Бетика одним из первых возродил в стране культуру камерно-оркестрового исполнительства, о чем справедливо писал Адольфо Саласар: «Оркестр Бетика под управлением Фальи и его молодого ученика Альфтера исколесил Испанию, раскрывая красоту классики и модерна и увлекая молодых музыкантов провинций идеей оркестровой звучности совершенно иной, чем у большого оркестра» (35, с. 84).

Добавим, что деятельность оркестра продолжалась долгие годы, что он проявил заботу о музыкальном просвещении широких масс, давал в 1933 г. в Севилье и Мадриде бесплатные концерты для рабочих. В это же время велись

переговоры о его гастролях в нашей стране. Драматические события последующих лет помешали осуществлению этого плана. Так начинание Фальи далеко вышло за пределы города, приобрело важное значение в развитии испанской музыкальной культуры. Гранада действительно становилась центром интенсивнейшей творческой деятельности.

Фалья часто предпринимал концертные поездки, выступал с исполнением фортепианной партии «Ночей в садах Испании». Но это не отвлекало его от реализации большого творческого замысла, с которым он приехал в Гранаду. Еще в 1919 г. он получил заказ известной меценатки, княгини де Полиньяк, просившей написать произведение для ее театра. Одновременно такие предложения были сделаны Стравинскому и Сати. Все они выполнили заказ: Фалья написал «Балаганчик маэстро Педро», Стравинский — «Байку про лису», Сати — «Сократа». Но только первое из этих произведений было разыграно в парижском салоне де Полиньяк.

Фалья получил полную свободу в выборе сюжета и остановился на 26-й главе «Дон Кихота», в которой события разворачиваются во время выступления кукольного театра. В Гранаде он занялся новой для него по характеру и очень увлекательной работой. Она выводила его на общеспанские, более того — общечеловеческие просторы, где перед ним раскрывались широчайшие творческие горизонты.

Сценическая премьера «Балаганчика» должна была состояться в салоне княгини де Полиньяк, но меценатка не возражала против концертного исполнения в другом месте. Фалья воспользовался этим разрешением, и, таким образом, музыка, вдохновленная Сервантесом, прозвучала впервые на его родине. Концертная премьера «Балаганчика» состоялась 28 марта 1923 г. в Севилье; камерным Оркестром Бетика дирижировал автор. Тогда он впервые встал за пульт, но это не помешало ему уверенно провести премьеру, чему способствовало не только глубокое, чисто композиторское знание партитуры, но и поддержка расположенного к нему коллектива. В скором времени Фалья приобрел дирижерскую опытность, позволившую ему выступать в концертных залах многих стран — особенно часто, когда началась серия зарубежных исполнений «Балаганчика», вызвавшего повсюду живейший интерес.

Вслед за Севильей «Балаганчик» был исполнен в Барселоне под управлением Альфтера — снова большой успех. Все это были радостные события в жизни композитора,

получившего возможность проверить восприятие публикой произведения перед его парижской премьерой, где «Балаганчик» должен был быть впервые исполнен на сцене.

Весной 1923 г. Фалья перед отъездом в Париж для подготовки премьеры «Балаганчика» получил приглашение присутствовать на одном из концертов Американской академии в Риме. Это было его второе итальянское путешествие, во время которого он познакомился с такими музыкантами, как Альфредо Казелла, Франческо Малипiero и Отторино Респиги. Конечно, Фалья осматривал с живейшим интересом вечный город, его многочисленные храмы, побывал в Ватикане, где его особенно привлекали художники треченто. Он посетил и окрестности Рима—Остию, Тиволи, Фраскати, которое ему особенно понравилось. Композитор провел там несколько дней в тихой и спокойной обстановке, работая над фортепианным переложением «Балаганчика». На этот раз он мог ощутить обаяние Италии, оставшееся для него недоступным в 1912 г., в дни пребывания в Милане, когда все его время и внимание были поглощены переговорами с издателем. Теперь все шло по-другому, он вынес из поездки много интереснейших впечатлений, и она стала интермеццо между периодом напряженной работы в Гранаде и теми событиями, которым предстояло разыграться в Париже.

В Париже Фалья активно участвовал в подготовке спектакля, в который вкладывалось так много инициативы и выдумки. Чувствовалось, что близится большое художественное событие. Декорации и костюмы изготовлялись по эскизам друга Фальи—художника Анхело Сортиса, дирижировал Владимир Гольшман, роли исполняли выдающиеся артисты—Гектор Дюфран (Дон Кихот), Томас Салиньяк (Маэстро Педро), Мануэль Гарсия (Толмач). В Париж приехали и друзья, в том числе английский музыковед Джон Трэнд, автор крупной монографии об испанском композиторе.

При всей своей занятости подготовкой спектакля Фалья нашел время за несколько дней до премьеры для выступления в концерте хорошо ему знакомого Независимого музыкального общества. 13 июня он познакомил парижан со своей Фантазией «Бетика». Публика встретила с живейшим интересом новое произведение хорошо ей известного автора, давно не появлявшегося в парижских залах. Выступление с Фантазией стало для Фальи важным и волнующим событием, но главное еще предстояло—он возлагал большие надежды на премьеру «Балаганчика», ожидая, что она подтвердит верность нового курса иска-

ний. Ведь в «Балаганчике» многое было непривычным в сравнении с уже знакомыми публике его предшествующими произведениями.

25 июня «Балаганчик» был представлен в салоне де Полиньяк, пригласившей своих друзей и знакомых. Лишь очень немногие представители художественного мира оказались в кругу избранной публики. Фалье был встречен с энтузиазмом, спектакль прошел с громадным успехом, автор и артисты были засыпаны цветами, зрители требовали повторить представление, но исполнители, обиженные тем, что княгиня де Полиньяк не пригласила их на прием, устроенный в честь премьеры, отказались от повторного выступления. Хозяйка салона не удостоила приглашением даже композитора, виновника торжества. Это «аристократическое» пренебрежение к людям искусства, проявленное, как это ни удивительно, со стороны известной меценатки, оставило неприятный осадок.

Парижская общественность познакомилась с «Балаганчиком» на первом публичном исполнении, состоявшемся 13 ноября в одном из концертов Вьенера, посвященных исключительно произведениям современной музыки. «Балаганчик» прошел под управлением автора. В тот же вечер Стравинский дирижировал своим Октетом — судьба вновь свела на концертной эстраде двух композиторов, так уважавших друг друга! И снова — триумф у публики и доброжелательность прессы.

Партию клавесина в этом концерте, как и на премьеры в салоне де Полиньяк, исполняла Ванда Ландовская, оставшаяся очень довольной и музыкой, и самим фактом внимания современного композитора к клавесину. В разговоре с Пуленком она сказала: «Наконец-то, наконец, теперь вы больше не будете обращаться со мной как с выжившей из ума вдовствующей императрицей! Все композиторы, здесь присутствующие, должны писать для меня, потому что клавесин — не музейный экспонат!» (12, с. 78). Она подтвердила свои слова делом, здесь же заказав Фалье Концерт для клавесина. Его привлекла эта идея. Испанский мастер познакомился с этим инструментом в Толедо, где, осматривая большую коллекцию клавесинов, заинтересовался их звучностью и техническими возможностями (это и было, вероятно, одной из причин, побудивших его ввести клавесин в партитуру «Балаганчика»).

Так началась жизнь музыки замечательного произведения, обошедшего в ближайшие годы концертные залы многих стран. «Балаганчик» часто шел под управлением

автора. Выступления Фальи в качестве дирижера оказались несколько неожиданными для тех, кто знал его близко. «Меня всегда удивляло, как такой застенчивый человек вообще мог заставить себя появиться на подмостках», — говорил Стравинский (13, с. 101). Однако Фалья отлично справлялся с дирижерскими функциями, о чем свидетельствует тот же Стравинский. Артистическая воля и убежденность помогали ему преодолевать нерасположенность к публичным выступлениям.

В последующие годы «Балаганчик» неоднократно исполнялся во многих городах и повсюду с тем же успехом. Сам Фалья дирижировал многими концертами, в том числе в Барселоне, принявшей его с энтузиазмом, и в Лондоне, где его слушал Стравинский. На страницах своей летописи русский композитор отмечает, что Фалья «дирижировал сам с точностью и четкостью, заслуживающими самой высокой похвалы» (14, с. 196).

«Балаганчиком» заинтересовались крупнейшие дирижеры; в Голландии он шел под управлением В. Менгельберга, повторившего исполнение и в Нью-Йорке. Нельзя не вспомнить о появлении произведения Фальи в программах фестивалей Международного общества современной музыки, что ставило Фалью в ряд крупнейших композиторов современности. Так писали о нем в многочисленных статьях в газетах и журналах, а также и в монографических работах, начавших появляться с 1922 г.

Исключительный успех «Балаганчика» объяснялся прежде всего художественными достоинствами произведения, «удивительного» по оценке столь строгого критика, как Стравинский. Дело также и в том, что композитор шел в фарватере устремлений современного искусства и выражал их по-своему, в присущей ему неповторимо-оригинальной форме. Неоклассический период в его творчестве не походил ни на чей другой и потому обращал на себя внимание, тем более что все было отмечено полной стилистической законченностью. Если же говорить о «Балаганчике» в локальном аспекте, то он внес в творчество самого композитора и во всю испанскую музыку новое качество, оказавшееся особенно важным для молодого поколения, по-своему развившего его существенные элементы, казавшиеся иногда не очень соответствующими принципам Ренасимьенто. Впрочем, если понимать их без учета новых условий, которые повлияли на композиторское мышление Фальи, «Балаганчик» явился поэтому одним из важных поворотных пунктов в эволюции современной испанской музыки.

Фалья пришел к созданию «Балаганчика» не только благодаря полученному заказу. Он с детства интересовался кукольным театром, накопил большой опыт, принимая участие в подготовке спектаклей в доме Гарсиа Лорки, отлично понимал и национальную специфику некогда очень популярного жанра.

Символично, что, сочиняя музыку для театра марионеток, Фалья обратился не к его традиционным сюжетам, а к великому наследию Сервантеса, ввел в действие и самого рыцаря Печального Образа. Это необычайно расширило рамки его концепции, сделало «Балаганчик» истинным шедевром вдохновения и мастерства. Так появилось произведение, самобытное по стилю и форме, о чем прекрасно сказал Франсис Пуленк: «Благодаря своей специфичной форме, которая не является формой ни кантаты, ни оратории, ни оперы, «Балаганчик» мне всегда представляется явлением музыкального искусства, подобным шедеврам ювелирного искусства Ренессанса, где драгоценные камни как будто в беспорядке, но так талантливо вставлены в чудесную оправу» (12, с. 76).

Партитуре «Балаганчика» предпослан авторский подзаголовок: «Музыкальная и сценическая редакция эпизода приключений благородного рыцаря Дон Кихота Ламантского, рассказанных Мигелем Сервантесом». Такое введение обязывало к самому тщательному отбору образно-поэтических средств, представлявших для композитора особую сложность, ибо он вступал в совершенно новую для него музыкально-историческую сферу. Надо было найти в ней исходные точки для работы творческой фантазии.

По замыслу Фалья, музыка должна была не только точно соответствовать сценическому действию, но и воссоздавать его в исторической перспективе. Это всегда являлось непременным для композитора, придававшим важное значение локальности характеристик и тщательно изучавшего и обобщавшего разнообразные материалы.

Подготовительная работа к «Балаганчику» была сложной и интенсивной. Фалья углубился в изучение произведений испанской музыки XV—XVI ст., штудировал трактат Педреля «Hispania Schola Musica Sacra», изучал сборники органной и бытовой музыки. Он мог обратиться и к далеким, но живым воспоминаниям о праздновании в 1905 г. в Мадриде 300-летия выхода в свет первого издания «Дон Кихота». В связи с этим состоялись лекции историков, литературоведов и музыковедов. Среди них были и два выступления Сесилио де Рода, говорившего об инструментах, танцах и песнях эпохи Сервантеса. Лекции сопровож-

дались музыкальными иллюстрациями, в которых музыковед стремился показать наиболее типичные по национальной характерности произведения. В их число вошли пьесы одного из старейших мастеров гитары Гаспара Санса⁸.

Биографы Фальи справедливо указывают, что все это должно было воздействовать на него в период работы над «Балаганчиком», во многом определив черты языка и стиля партитуры, раскрывшей новые важные качества его дарования в развитии фольклорных и классических традиций.

Испанские музыковеды, подробно изучавшие истоки интонационно-образного строя «Балаганчика», находят в нем три главных стилистических пласта. Первый — песни и выкрики ночных сторожей, призывные возгласы уличных торговцев — так называемый «прегон» (El pregón), ставший моделью для речитативов Толмача. Второй — интонации средневековых романсеро, с которыми связана большая часть музыки Мелисандры и Гайфероса. Третий — пение Дон Кихота в финале пьесы, широкий распев, переносимый в эпоху Сервантеса. Следует добавить, что все элементы музыкальной образности вводят в сферу Кастилии, впервые в таком масштабе освоенную композитором. Во всем проявилась оригинальность почерка Фальи, объединяющего различные мелодические интонации в рамках единого стиля. «Балаганчик» — плод созревшей и полностью определившейся эстетической концепции, сложившейся у Фальи к этому времени.

В главах «Дон Кихота», вдохновивших Фалью, Сервантес вспоминает старинное романсеро, воспевающее верную любовь Мелисандры и Гайфероса. Марионетки маэстро Педро разыгрывают их волшебную-романтическую историю, полную приключений. Фабула представления проста: это рассказ о том, как храбрый рыцарь Гайферос освободил свою жену Мелисандру, томившуюся в мавританском плену, бежал вместе с ней через Пиренеи, отбиваясь от настигавших их преследователей. Действие разворачивается на двух сценических площадках. На первой находится Дон Кихот, с почетом встреченный хозяином театра, и другие зрители. На второй — марионетки и поясняющий происходящее Толмач. Дон Кихот, который вначале смотрит представление спокойно, не упуская, впрочем, случая сделать критические замечания в адрес комментатора, далее все более взволнованно следит за событиями, про-

⁸ Важные подробности об этом сообщает С. Дюмарке (25, с. 117—118).

исходящими на сцене. Когда же беглецы попадают в затруднительное положение, окруженные наступающими их преследователями, приходит в ярость и, вспомнив о своей миссии благородного рыцаря, защитника угнетенных, устремляется на «врагов», сокрушая их своей шпагой. Вместе с тем он разрушает и весь театр маэстро Педро, с отчаяньем и возрастающим изумлением наблюдающего эту сцену. В таких невероятных обстоятельствах раскрываются черты облика Дон Кихота, который и является истинным героем произведения Фальи.

При всей фантастичности происходящего Фалья придавал важное значение конкретности деталей и тщательно продумывал подробности интерпретации. Прежде всего это касалось внешности персонажей, исполняемых актерами (Дон Кихот, Педро, Толмач), он дает подробное описание их облика, основанное на характеристиках Сервантеса. Кроме того, он точно определяет и исполнительскую манеру, необходимую, по его мнению, для точного воспроизведения замысла. Композитор стремился подчеркнуть всеми средствами необычный характер музыки, избежать оперных штампов, совершенно чуждых духу произведения, своеобразие которого сразу ощутили первые зрители; они отмечали, что только Фалья мог создать произведение, так поразительно сочетающее реализм и фантастику. Это объясняется не только желанием композитора следовать примеру Сервантеса, но и умением учитывать обстановку, в которой должна была звучать его музыка, предназначенная для небольшого зала.

На эти акустические условия рассчитан и состав оркестра, в который вошли флейта, 2 гобоя, английский рожок, кларнет, фагот, 2 валторны, труба, арфа, клавиесин, уменьшенный состав струнных: 4 первые скрипки, 2 вторые, 2 альты, 2 виолончели, контрабас. Все это использовано с точной определенностью сценического амплуа каждого инструмента и их сочетаний. Впрочем, как это не раз отмечалось, дело было не столько в требованиях акустики либо сцены, а и в следовании принципам эстетической концепции, увлекшей тогда Фалью, как и многих современных ему композиторов во главе со Стравинским.

Начало — «*Ei pregón*»⁹ — род пролога, вводящего в атмосферу представления марионеток. Барабан и литавры создают подчеркнуто мерную ритмическую основу первого эпизода, где 2 гобоя, то сменяя друг друга, то сливаясь

⁹ *Ei pregón* — в данном контексте провозглашение либо оповещение.

вместе, ведут типичную мелодию гаэты — галисийской волынки, архаическую по складу, изысканно орнаментированную. За нею следует речитатив без сопровождения — Педро зазывает зрителей в свой балаганчик на представление о Мелисандре и Гайферосе. В его распеве ясно выражена национальная характерность — она и в особенностях интонационного склада, и в возникающих в нем мелодических завитках. Педро приветствует входящих зрителей и предлагает им послушать в ожидании начала представления инструментальную пьесу.

Эта «Симфония маэстро Педро» написана в духе инструментальной музыки в XVII в., в ней слышатся отголоски гальярды Гаспара Санса, но она не является стилизацией, ибо соответствует сюжету, и, главное, традиционные обороты сочетаются в ней с чертами стиля современного композитора. Это — живая и динамичная пьеса, в которой блистательно использованы точно найденные ресурсы инструментов, чьи партии характерны и самостоятельны, являясь в то же время частью общего ансамбля.

«Симфония маэстро Педро» идет в непрерывном ритмическом движении. В разбег общих мелодических форм врываются упругие танцевальные ритмы, оттененные изящными каденционными поворотами. Ясность тонального колорита внезапно нарушается вторжением чуждых звуков: реплики труб, *des* на фоне трезвучия C-dur, далее — *c* на фоне трезвучия E-dur. Композитор пользуется приемом очень экономно, и потому он производит сильное впечатление.

Музыка «Симфонии» складывается из мелодических формул общего типа, но они активны в своем разворачивании, и сама их лапидарность, и настойчивая повторность увеличивают силу непосредственного воздействия. Для каждого мелодического оборота найдено свое место: от начальной, многократно повторяющейся фигуры валторн и до детально разработанных эпизодов клавирина, каждому из них отведена четко определенная образная функция. Партитура является примером конструктивного мастерства композитора, утонченности его тембрового ощущения. Ее рисунок тонок и графичен, звучность своеобразна, по-новому воссоздает испанский колорит. Впрочем, это можно сказать и обо всем прологе, настраивающем на восприятие последующих событий, которые переносят в романтику давних времен.

Отзвучала «Симфония маэстро Педро», и на сцене появляется Толмач, поясняющий действие. Согласно авторскому пожеланию, его роль должна исполняться

мальчиком, поющим в народной манере (ремарка гласит: «крикливо, форсированно»). Он анонсирует 1-ю картин «Двор Карла Великого». Это очень монотонный речитатив, почти полностью построенный на повторении одного звука, и лишь в самом конце, когда речь заходит о романсеро, посвященном Дону Гайферосу, обретает напевность и ясность мелодических очертаний.

Снова раздаются фанфары (вначале флейта и труба, затем 2 валторны и труба), сменяющиеся еще одним, очень длинным и также монотонным речитативом Толмача, подробно рассказывающего о предстоящих событиях. Сначала его голос звучит без сопровождения, затем на фоне аккомпанемента ударных, в который неожиданно врывается реплика трубы, точно предвестник важного события — начала марионеточного действия.

Мы остановились на этих подробностях, чтобы показать необычность формального построения «Балаганчика», в котором причудливо сочетаются аксессуары народного кукольного представления с конструктивными замыслами композитора XX ст. Это увлекало своей необычностью первых слушателей «Балаганчика» и осталось поныне впечатляющим для каждого, кто сумеет проникнуться сущностью действительно редко-необычного произведения.

Появление Карла и его многочисленных придворных сопровождается изящной мелодией старинной гальярды (испанские источники указывают на ее родство с одной из пьес Гаспара Санса), архаичной по своему интонационному складу, звучащей у флейт и гобоев на фоне аккордов клавесина — удачно найденная краска, оттеняющая грубоватую лапидарность фанфар. Вторая тема заимствована из знаменитого сборника кантат Альфонса Мудрого, третья — снова в характере гальярды. Так создается музыкальная основа для выхода Карла, а затем — его сцены с Гайферосом. Карл упрекает рыцаря в неблагородной медлительности в поисках Мелисандры (в музыку гальярды врываются стонущие интонации валторны). Разгневанный Карл покидает сцену под звуки гальярды, сопровождавшей его выход. Это придает законченность построению, в котором объединены разнохарактерные эпизоды. Композитор проявил не только мастерство, но и истинное понимание специфики жанра, умение точно использовать все средства для создания образных и конкретных характеристик.

Новый речитатив Толмача, идущий на фоне размеренных глухих ударов литавр, оживленный выразительными интонациями и взволнованной мелодической фразой тру-

бы, вводит во 2-ю картину («Мелисандра»): героиня, заключенная в одну из башен города Сансуэнья, томится в плену.

Вначале звучит напев романса «Conde Claros» Салинса (включенный в «Кансионеро» Педреля) — мелодия печально-сурового характера, построенная на чередовании размеров $\frac{3}{4}$ и $\frac{6}{8}$, превосходно передает и историческую атмосферу, и переживания изнывающей в плену у мавров героини:



Мелодию романса Мелисандры начинает засурдиненная труба, ее фразу подхватывает флейта, затем вступают английский рожок и валторна. Изредка с ними сливается голос скрипки. Все инструменты играют соло. Камерность звучания — вполне в духе самой музыки.

Спокойствие этого несколько сумрачного напева нарушается кратким, тревожным эпизодом (четко ритмованные, отрывочные и сухие звучания духовых, струнных и клавирина) — влюбленный Мавр пытается поцеловать Мелисандру, она зовет на помощь, появляется король Марсильо, приказывающий строго наказать виновного. Рассказ Толмача становится все более изысканным, он говорит, что у мавров не требовалось для вынесения приговора ни доказательств, ни свидетелей, что вызывает недовольную реплику Дон Кихота, призывающего к точности. Он впервые проявляет себя активно. Недоволен и Педро, его реплика более взволнованна, чем все предшествующие речи, хотя также строго выдержана в характере прегона. Небольшой инцидент быстро улажен, Педро возвращается за кулисы, а Дон Кихот усаживается на свое место.

3-я картина рассказывает о наказании влюбленного Мавра, приговоренного получить 200 палочных ударов. Этот эпизод построен на мелодии детской песенки, чередующейся с резко акцентированной, политональной по своему строению музыкой, рисующей сцену наказания. Особую остроту вносят отрывистые и нервные реплики клавесина. Каждая деталь выполняет свою выразительную функцию, участвуя в создании остро очерченного музыкального образа.

Лаконизм штриха, характерный для всей партитуры «Балаганчика», необычен даже для склонного к сжатости изложения Фальи. Здесь есть и нечто общее со скупостью манеры письма Стравинского в «Истории солдата».

Новый, на этот раз краткий речитатив Толмача вводит в 4-ю картину — «Пиренен». Она также лаконична и построена на одном образе, в характере мурсианской сегидильи. Стремительное триольное движение музыки изображает скачку дона Гайфероса по горам и долинам, призывно трубящего в свой рог. Динамика создается размеренными пассажами клавесина, не прекращающимися ни на миг в течение всего эпизода. В них внедряются фанфары валторны. Все предельно просто — всего два штриха, причем традиционных, давно превратившихся в штампы, но приобретающих новую характерность. Сама простота и крайняя скупость средств, так же как и в 3-й сцене, лишь усиливают впечатление от этой, в сущности, иллюстративной музыки.

Занавес опускается, и Толмач рассказывает о прибытии Гайфероса в Сансуэньо, о его встрече с Мелисандрой. В этом большом монологе, идущем на фоне органного пункта (виолончели и контрабасы), цитируется мелодия из сборника Салинаса — романсеро о влюбленных, обращение Мелисандры к путнику, в котором она сначала не узнает своего супруга: «Если ты идешь во Францию, разыщи дон Гайферос». По мере нарастания событий тон комментариев становится все эмоциональнее, подводя зрителей к кульминации представления — бегству Мелисандры и Гайфероса.

В начале 5-й картины («Бегство») марионетки разыгрывают перед зрителями то, о чем им уже рассказывал Толмач. Мелисандра появляется на балконе, пристально вглядываясь в даль. Раздаются полнозвучные аккорды клавесина — прелюдия к прекрасной в своих строгих очертаниях мелодии старинного склада, выступающей в распеве флейты:

22 *Andante molto sostenuto*

dolce legatissimo

poco cresc. *dim.* *pp*

Эти два фрагмента повторяются вновь и в конце спокойного распева короткого двухголосного эпизода (скрипка и альт) внезапно нарушаются взволнованными репликами флейты: Мелисандра узнала Гайфероса и бежит вместе с ним из города.

Толмач снова вступает в свои права, его рассказ о беглецах идет на фоне триольных пассажей клавесина, почти точно повторяющих музыку сцены в Пиренеях. Увлекаясь все больше и больше, Толмач повествует о благополучном прибытии Мелисандры и Гайфероса во Францию, что вызывает новую реплику Педро, призывающего придерживаться событий, не забегая вперед. Толмач исправляет ошибку, но, говоря о тревоге, поднятой королем Марсилью, упоминает о... звоне колоколов с высоких минаретов! Дон Кихот резонно заявляет, что мавры не пользовались колоколами, а тимпанами и гобоями. Педро снова заглаживает инцидент, и представление продолжается. Толмач не жалеет слов для описания бедственного положения беглецов. На фоне полного ансамбля, в котором каждый инструмент выполняет самостоятельную функцию, появляется энергичный мотив в высоком регистре кларнета:

23 *Più mosso*

ff sempre

ff

Движение становится еще более размеренным, почти автоматическим, звучание — сухим и острым, в соответствии с характером развертывающегося действия, но в нем

происходит неожиданный крутой поворот, переводящий фантастическое представление в иную, реальную, хотя и неправдоподобную сферу.

Видя критическое положение беглецов, настигаемых преследователями, Дон Кихот устремляется им на помощь и, к ужасу хозяина балаганчика, сокрушает своей шпагой кукол вместе со всеми декорациями. Marionеточное представление прекращается, на первый план выступает сам Дон Кихот, в упоении победой не отличающий действительности от сказочного вымысла, как это происходило не раз в его приключениях, о которых повествует роман Сервантеса. Финал почти целиком заполнен большим монологом Дон Кихота, прерываемым горестными репликами маэстро Педро, видящего гибель своего достояния.

Музыка финала разворачивается в непрерывном оживленном движении, лишь изредка уступающем место более спокойным эпизодам. В своей конструктивности она типична для неоклассицизма 20-х гг., как всегда в сочинениях Мануэля де Фалья приобретающего своеобразный, национальный облик.

Финал начинается звучанием веселой и жизнерадостной мелодии, напоминающей каталонскую песню и неоднократно повторяющуюся дальше в качестве рефрена в пассажах Дон Кихота, проникнутых мужественной устремленностью.

Отметим, что важную роль играют в финале динамический мотив, пришедший сюда из «Симфонии маэстро Педро», и фанфары. Все тематические элементы объединены с фразами Дон Кихота. Вначале это яростные выкрики (ходы на октаву вниз), затем горделивый распев. Четкая фраза фанфарного типа сопровождает эпизод представления Дон Кихота беглецам в качестве рыцаря, плененного Дульцинейей, а затем следует и его обращение к ней. Звучит благородная в своей простоте и сдержанности выражения мелодия одного из романсов Салинаса. В нее врывается рефрен каталонской песни, а затем в энергичных, все более воодушевленных фразах Дон Кихот прославляет доблести странствующих рыцарей, приходя в экстаз при воспоминании с своим кумире — Амадисе Галльском; голос Дон Кихота разливается в широком и величавом распеве при молчании всего оркестра. В конце звучит радостно-возбужденная музыка, и Дон Кихот утверждает славу и доблести странствующего рыцарства в энергичной, устремленной фразе, завершающейся характерным мелодическим завитком.

24 Tempo, ma poco meno mosso
stacc. marc.

Vi - va, vi - va la an - dan - te ca - ba - lle -

ri - a so - bre to - das las co - sas -

(D. = J. precedente) poco rit.
que hag vi - ven en la tie - rra!

Финал явился самой большой частью произведения. В нем различные тематические элементы объединены в строгой конструкции. Вокальная партия, особо выразительная и масштабная, сопровождается инструментальным ансамблем, где мастерски сочетаются несколько самостоятельных линий. Это кульминация произведения и вместе с тем утверждение его главной идеи и образа.

Сосредоточивая внимание на личности рыцаря Печального Образа, Фалья выводит из мозаичности кукольного спектакля к широкому обобщению, создает один из самых впечатляющих музыкальных портретов Дон Кихота. Здесь полностью раскрывается замысел композитора, утверждающего высокое мужество и благородство своего героя, выступающего продолжателем больших традиций испанской культуры.

Сочиняя музыку «Балаганчика», Фалья последовательно воплощал в жизнь сложившуюся у него к тому времени концепцию национального искусства, далеко уходящую не только от практики его предшественников, но и от его собственной. Однако, вставая на путь принципиально новых исканий, он никогда не терял связи с глубинными национальными истоками. В этом отношении симптоматично обращение к роману Сервантеса — этой поистине неисчерпаемой сокровищнице идей и образов, несколько не теряющих своего значения и для современного художника. Фалья нашел новые аспекты раскрытия национальной специфики.

Кроме того, сама история Мелисандры и Гайфероса вошла в испанское художественное наследие в качестве

одного из популярных сюжетов, она не раз пересказывалась слагателями песен и романсеро. Не случайно Сервантес перенес ее в театр маэстро Педро, не случайно и внимание Фальи было привлечено к этим главам романа — он стремился связать свое произведение с родными традициями многими нитями.

В «Балаганчике», как мы уже отмечали, композитор вступает в кастильскую фольклорную сферу, что, впрочем, не мешает ему обращаться к интонациям Галисии, Каталонии, Андалусии. Это вполне соответствует универсальной концепции национального стиля, сменившей былое преобладание элементов какой-либо одной области. Такая устремленность имела важное значение и для всей новой испанской музыки, она не исключала интереса и к региональным формам фольклора.

В музыке «Балаганчика» можно найти фрагменты старинных романсеро и инструментальных пьес: цитаты приобретают в ней важное значение, и это может показаться несколько несоответствующим взглядам композитора на введение в музыку подлинных мелодий. Но, во-первых, они важны для воссоздания исторического колорита, а во-вторых, все отдельные слагаемые включены в единство стиля самого композитора, умеющего находить детали, необходимые для воплощения художественного и конструктивного замысла. Примером может служить хотя бы включение мелодии романсеро в распев Дон Кихота. Типично испанские элементы приобретают в музыке «Балаганчика» объективное значение новых стилистических норм Фальи. Он долго шел к такой кристаллизации, отходя даже от некогда близкой ему концепции «воображаемого фольклора», то есть свободного развития ладовых, интонационных и ритмических элементов. В общем, «Балаганчик» — плод полностью сложившейся эстетической концепции, свидетельство решения ставить в каждом последующем произведении новые задачи. «Балаганчик» и написанный вслед за ним Концерт для клавесина явились последними звеньями в этих исканиях.

Национальный характер раскрывается в «Балаганчике» в сложном сопоставлении культурно-исторических и чисто музыкальных элементов. И это характерно для данного этапа творчества Фальи. Любование фольклорными интонациями, так же как и их колористически выразительная разработка, уступили место новой манере письма, более рационалистической, конструктивной, в соответствии с жанром и сюжетом произведения. Фалья всегда точно ощущал такие связи, и его артистическое чутье подсказывало

вало верный путь, что было особенно важным в столь необычной партитуре.

Ведь она очень оригинальна по форме и сценической конструкции. Можно сопоставить ее с «Историей солдата» Стравинского, написанной в 1918 г. и едва ли знакомой Фалье в начале работы над «Балаганчиком» (1919). Но у испанского мастера планировка действия сложнее, а вместе с тем и само построение, так же как и характер связей. Общим является лишь удивительная точность штриха, скупость выразительных средств, которая становится стилистической нормой. У Фалье постоянно ощущим своеобразный подтекст действия, выступающий в конце на первый план, утверждающий главную идею необычного в своей жанровой сущности произведения. Трудно связать такое чередование небольших сценок, объединенных пояснительным речитативом, с какой-либо традиционной формой музыкального театра. Пожалуй, наиболее полное представление о ней дает авторское наименование — «Балаганчик».

Быстрое чередование небольших сцен напоминает о кинематографическом принципе жанрового построения, уже достаточно определившегося на рубеже 10—20-х гг. Впрочем, едва ли можно говорить с уверенностью о непосредственном влиянии киноискусства на композитора, вернее — это общая дань времени, требованиям нового искусства, его динамической устремленности, с которой связаны и другие особенности. Мы имеем в виду лаконизм письма и технику оstinатного письма развития кратких ритмообразов, становящихся движущей силой целых сцен, в том числе финала с его эффектной инструментальной концовкой, построенной на простейшей интонации.

При всей комедийной заостренности сюжета и музыки «Балаганчика» он далек от жанра буффонады, близость к которому усматривалась некоторыми современными критиками. В музыке поражает сочетание веселья и юмора с терпкостью и суровостью. В этом также есть свой подтекст, как и во всем произведении Сервантеса, в сущность которого стремится проникнуть композитор, верно понявший исконно кастильский характер Дон Кихота и сумевший воплотить его в строгой, чуждой всякой чувствительности музыке неоклассического склада. Особенности фактуры и композиторского письма связаны, таким образом, не только с общими тенденциями, но и с глубоко индивидуальным восприятием и трактовкой темы. Фалье раскрывается в новых глубинных аспектах своего дарования, не менее важных для понимания творческого феномена, чем

то, что преобладает в его предшествующих партитурах, таких, как «Любовь-волшебница» и «Ночи в садах Испании». Новое произведение ничуть не преуменьшает художественной значительности более ранних, оно заставляет взглянуть на них по-иному и ощутить всю многогранность дарования испанского мастера.

О «Балаганчике» не раз говорилось как о модернистском произведении, в нем находили кризисные черты, полагая даже, что его автор утерял свойственную ему раньше эмоциональную непосредственность и перешел на позиции абстрактного стилизаторства, далекого от задач, стоявших перед испанским искусством. К такому выводу приходили, сравнивая «Балаганчик» с «Любовью-волшебницей». Едва ли такие аналогии могут помочь пониманию сущности одного из самых оригинальных произведений Фальи. Оно вполне органично в его эволюции, отмечено всеми чертами высокого музыкального интеллекта, который проявлялся на всех этапах его композиторского пути. Можно указать на аналогичные тенденции на пути других крупнейших мастеров, например, Дебюсси либо Стравинского. Но это не объясняет главного: Фалья написал типично испанскую музыку, отмеченную глубинными стилистическими качествами — в «Балаганчике» повсюду выступает характерность давно сложившегося композиторского почерка. Партитура «Балаганчика» — свидетельство дальнейшего обогащения возможностей новой испанской музыки, в истории которой появление произведения Фальи имело этапное значение.

Что касается музыкального стиля и языка «Балаганчика», то при всей несомненности неоклассических элементов не следует забывать, что такие черты, как лаконизм и даже аскетичность письма, явились связанными с качествами, всегда коренившимися в натуре композитора. Приемы неоклассицизма 20-х гг. во многом оказались близкими уже сложившимся у композитора представлениям. Испанский мастер выступил на этом поприще вполне самостоятельно, во всеоружии накопленного опыта и мастерства, как это и показывает филигранная по отделке деталей партитура «Балаганчика».

На первый взгляд в ней мало общего с предшествующими партитурами, но их объединяют постоянная забота о ясности письма и чуткое восприятие природы каждого инструмента. И если раньше Фалья мастерски пользовался средствами большого симфонического оркестра, то теперь он так же свободно владеет ресурсами камерного коллектива, составленного по собственному представле-

нию о его составе, распределении функций инструментов и их групп.

Оркестр «Балаганчика», в сущности, является ансамблем равных — его звучание создается сочетанием самостоятельных инструментальных линий. Это характерно для всей пьесы, а особенно для финала, где возникает колоритная, разнообразная по тембрам звучность. Важная роль отведена клавесину, играющему много, часто виртуозно, вносящему особый оттенок в своеобразный инструментальный ансамбль. При этом композитор находит новые технические и фактурные возможности, свидетельствующие о современном подходе к старинному инструменту. Он успешно решил эту трудную задачу, о чем лучше всего говорит высокая оценка такой первоклассной клавесинистки, как Ванда Ландовская.

Особенности инструментального письма «Балаганчика» во многом определяют и черты гармонического стиля — здесь существует двусторонняя связь. Конечно, многие гармонии возникают в результате применения традиционной для Фальи техники конструирования созвучий на основе закономерностей натурального звукоряда. Но теперь вступают в силу и другие факторы, характерные именно для этой партитуры. Х. Паисса замечает по этому поводу, что композиторская техника, применяемая в «Балаганчике», с ее господством «чистых и точных линий без гармонического резонанса» является плодом строго логических построений, создающих своеобразное звучание партитуры. В отдельных сценах, например в начале второй, композитор пользуется ресурсами архаичной ладовой гармонии, в других встречаются и политональные построения, и все складывается в индивидуальной манере, отличающей музыку Фальи и в этом аспекте выделяющей ее в ряду других примечательных явлений современного ему музыкального искусства.

Автор «Балаганчика» создает одну из новых форм музыкально-драматического жанра, в чем соприкасается с исканиями современных ему композиторов — Стравинского («История солдата», «Байка»), Орфа («Кармина Бурана») и других.

В сложном и ярком сочетании инструментальных эпизодов изобразительного характера, пояснительных речитативов и обобщающего финала выступают черты музыкально-драматической концепции, воплощенные с присущим Фалье тонким чувством пропорций формы. Им найдены интересные приемы музыкальных характеристик, создаваемых тематическими инкрустациями, оригинально

Использованы возможности, возникающие в двуплановости действия.

Композитор увидел за отдельными, часто иллюстративными либо гротескными деталями быстро проносящихся событий возможности для большого и глубокого художественного обобщения. Словом, в «Балаганчике» чувствуется высокая активность композиторской мысли, находящей неожиданные решения разного рода сложных проблем.

«Балаганчик» стал последним произведением Фальи для музыкального театра. Более 20 лет его внимание привлекала эта область, и каждый раз он не повторялся в своих исканиях. Начав писать — без особого успеха — для театра сарсуэлы, он прославился романтически-бытовой оперой и двумя балетами, разными по своим сюжетам и характеру музыки, тесно связанной с фольклорными истоками. В такой последовательности может показаться неожиданным появление фантастического и гротескного кукольного представления. Но и по силе выражения национального характера, и по чертам композиторского почерка оно тесно связано с предшествующим, при всей новизне и необычности своей формы.

Путь вел от романтических по своему облику произведений, где жизненная реальность проявлялась в коллизиях любовной драмы, к более сложным обобщениям, в которых черты национального характера выступали в исторических ассоциациях, и в значительной мере в образе Дон Кихота. Фалья пришел к большому идейно-образному обобщению, ведущему из эпохи Сервантеса в наше время, несущему высокую гуманистическую идею. А это поднимает его произведение над уровнем модернизма, делает выразителем большого общечеловеческого содержания. Отсюда и непреходящая художественная ценность партитуры, достойно увенчавшей работу композитора для музыкального театра.

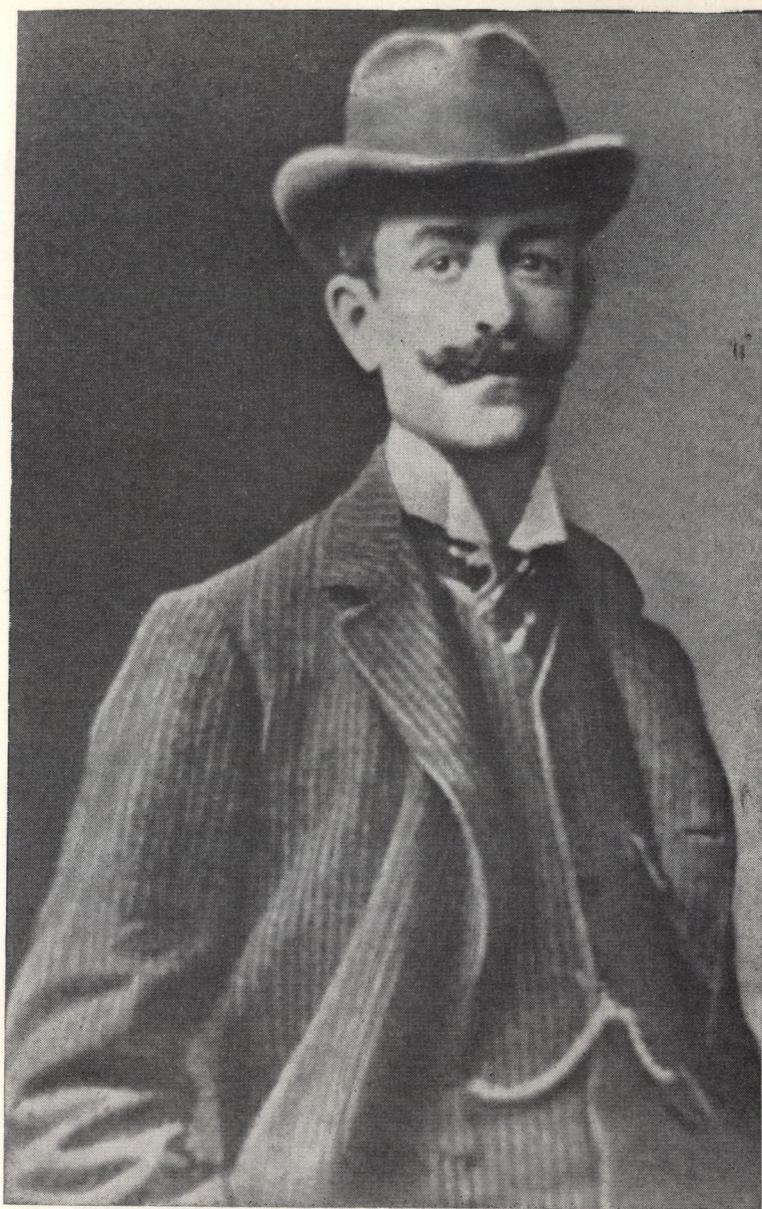
Все это дает возможность рассматривать «Балаганчик» как произведение, утверждающее нормы нового стиля композитора и одновременно завершающее большой этап его творческого пути, связанного с музыкальным театром. Вполне понятно, что это произведение, пробудившее в свое время живейший отклик, сохраняющее свой интерес и для современности, находилось в центре внимания всех исследователей творчества испанского мастера. «Балаганчик» занимает в нем одно из самых видных мест и дополняет общую картину чертами, без которых она осталась бы неполной и обедненной.



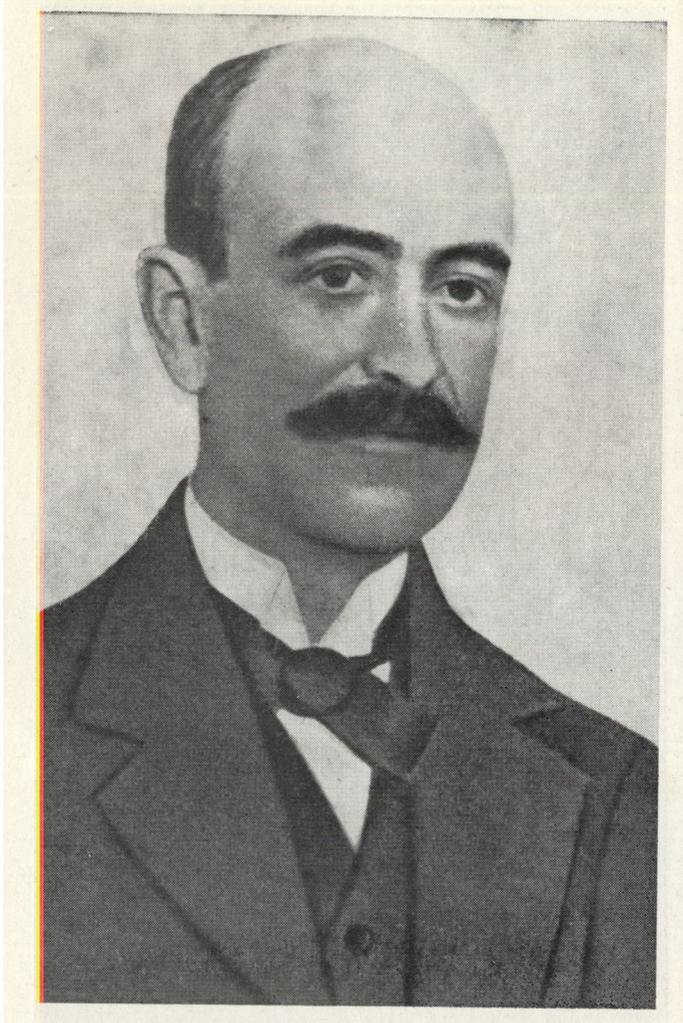
Мануэль де Фалья



В возрасте семи лет



В Париже. 1910



1922

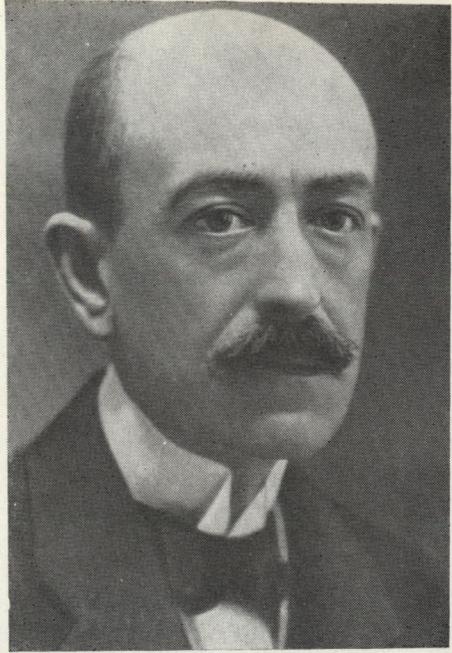


Рисунок П. Пикассо



Танцевальная сцена



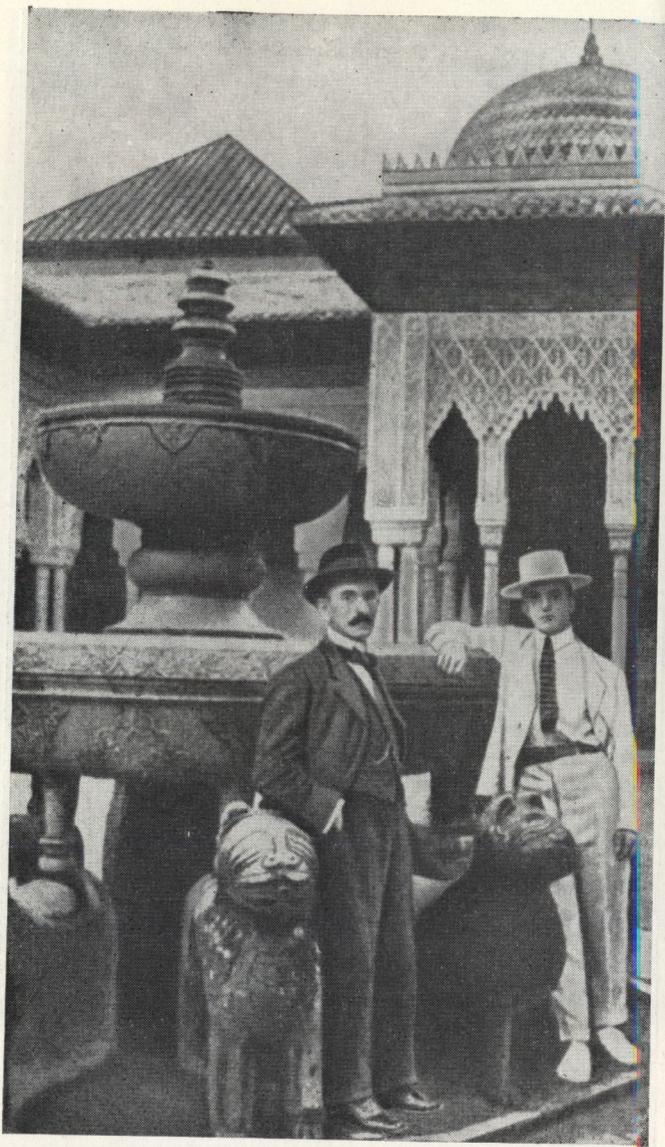
Ла Аргентина



За просмотром партитуры



Дом М. де Фалья в Гранаде



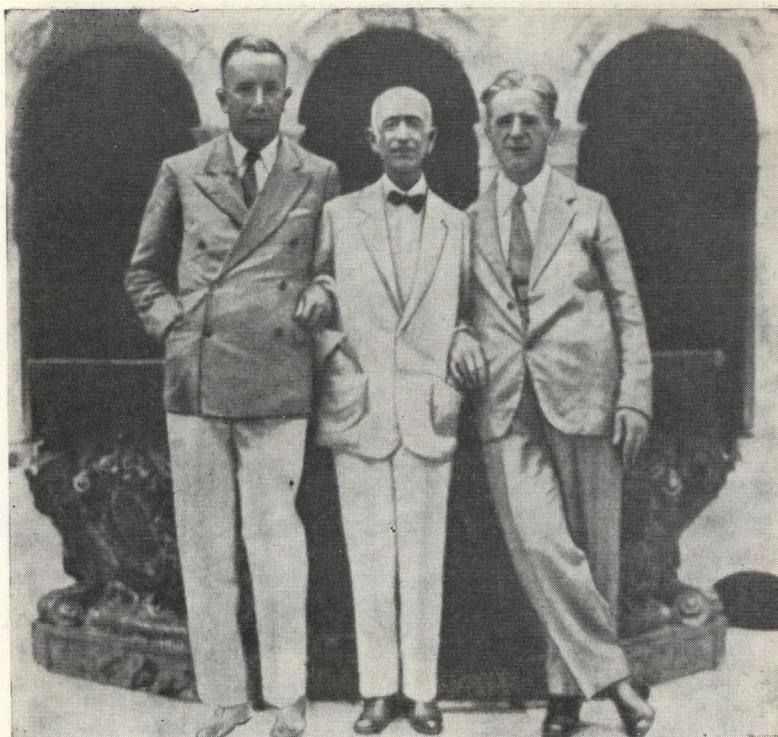
С. Л. Мясным в Альгамбре



Среди исполнителей
Концерта
для клавесина



Сцена
из балета «Треуголка»

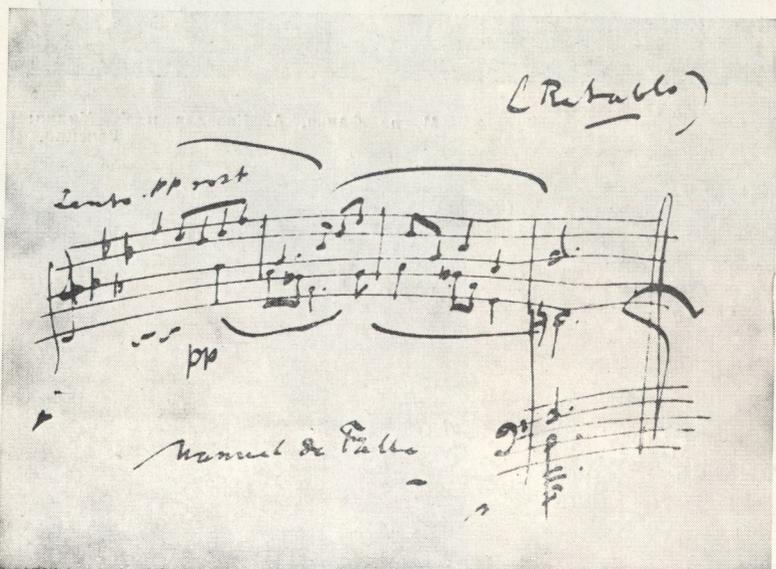


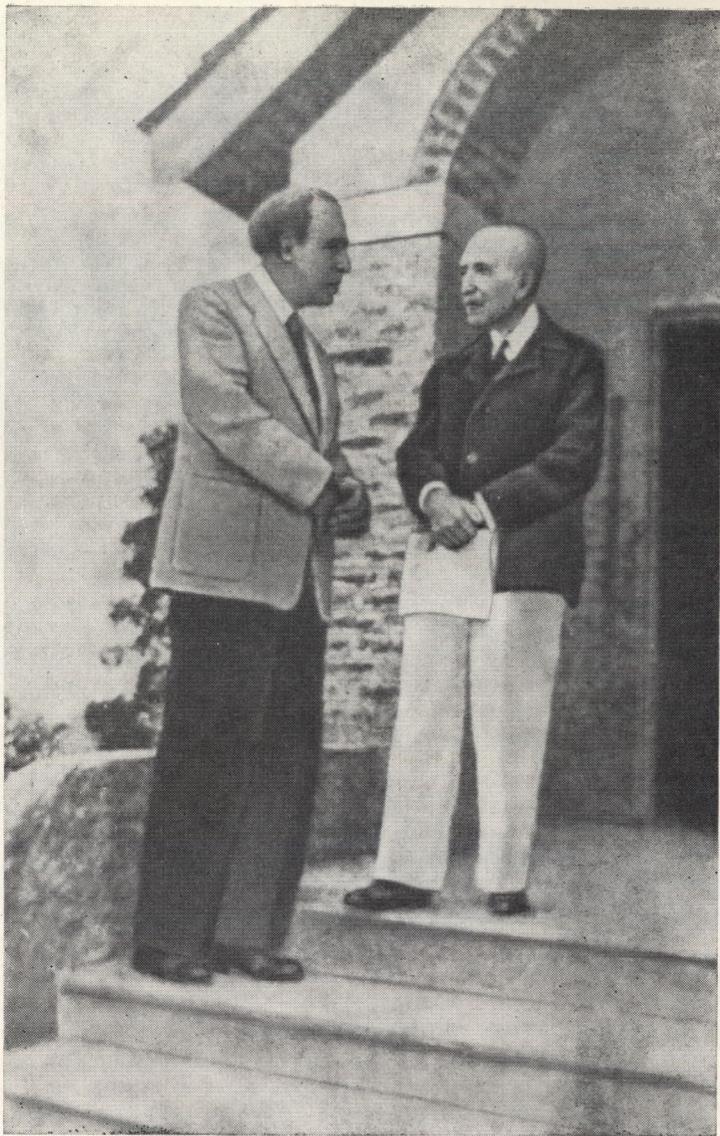
М. де Фалья, А. Казелла и Ф. Малипьеро.
Венеция, 1932



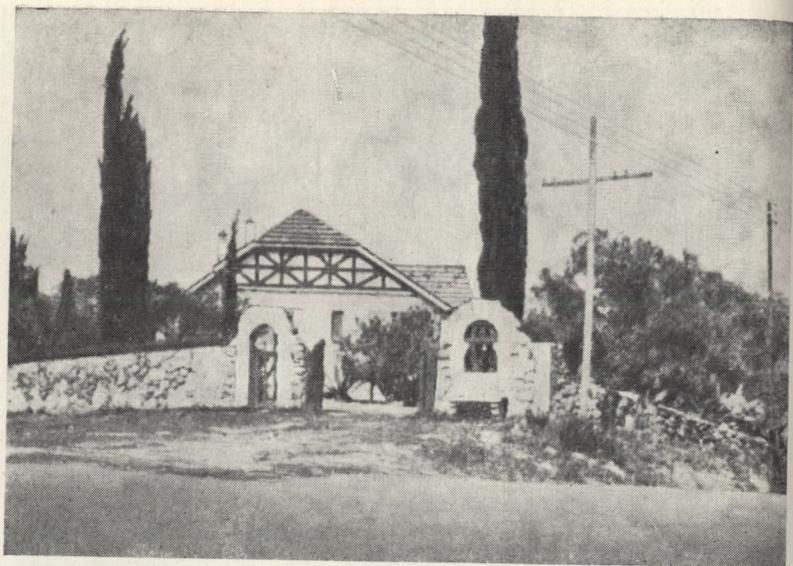
На репетиции концерта в Буэнос-Айресе

Автограф М. де Фалья





М. де Фалья и Х. Паисса



Вилла «Мимозы» в Санта-Грасия (Аргентина)

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

После премьеры «Балаганчика» Фалья возвратился в Гранаду, но ему часто приходилось покидать город для участия в концертах в качестве дирижера и пианиста. Повсюду его встречали восторженно, можно сказать, что он находился в зените своей композиторской славы. Но для такого человека, каким был Фалья, это было крайне утомительно, вызывало частые кризисы, требовавшие уединения, о котором он говорил в одном из интервью, что он проводит «курс лечения одиночеством в каком-нибудь маленьком городке Андалусии, не разговаривая ни с кем в течение десяти или двенадцати дней» (16, с. 77).

Нередко приходилось и лечиться в санаторных условиях — здоровье композитора было слабым и неустойчивым. И каждый раз он возвращался на улицу Антикеруэла, как в тихую пристань и убежище для творческой работы.

Так было и в 1924 г., когда среди глубоко волновавших его мыслей о новом крупном произведении он увлекся стихотворением своего давнего друга — французского поэта Г. Жан-Обри. Из-под его пера появилась небольшая пьеса для голоса и камерного ансамбля, озаглавленная следующим образом: «„Психея“ — поэма французского поэта Жан-Обри, положенная на музыку испанским композитором Фальей, уроженцем города Кадис в Андалусии». Партитуре предпослано весьма изысканное и галантное посвящение певице Альвар в знак благодарности за доброе отношение к ранним произведениям и надежды на внимание к новому. Обращаясь к поэме французского автора на античную тему, Фалья стремился приблизить ее к испанской реальности. В посвящении он говорит, что, сочиняя музыку, хотел передать атмосферу времен Филиппа V, представляя себе ее исполнение в маленьком концерте в Альгамбре, в апартаментах королевы.

«Психея» — пьеса для голоса и 5 инструментов: скрипки, альты и виолончели (играющих все время под сурдину), флейты и арфы. Она написана в том изысканно лаконичном стиле, где каждый звук, каждый штрих приобретает одинаково важное значение. Английский музыковед Джеймс Барнетт пишет в этой связи о близости к афористичности веберновской манеры письма, но едва ли австрийский мастер мог воздействовать на Фалью, скорее

можно говорить о близости к вокальному стилю Равеля. В общем же это вполне самостоятельное претворение традиции Ренессанса, не лишенное, быть может, элементов стилизации. Фалья достигает поистине редкостного изящества и точности рисунка всех инструментов и вокальной партии, начиная с открывающего пьесу распева флейты. «Психея» — шедевр камерного письма Фальи, проявляющегося во всей полноте и в таком, не очень значительном по содержанию произведении: композитор сохраняет во всем свою обычную требовательность и не знающую компромиссов художественную взыскательность.

«Психея» была исполнена впервые в Барселоне певицей Консепсьон Радиа, а 6 лет спустя ее спела Альвар, которой автор посвятил эту небольшую пьесу. Критика отмечала в ее музыке «тонкий аромат итальянского Ренессанса» и близость к старинному испанскому жанру вильянки. Фалья мог быть вполне удовлетворен вниманием, оказанным его «Психее», явившейся, в сущности, своеобразным интермеццо в большой творческой работе, на которой он сосредоточивал свои главные силы в течение почти 3 лет.

Речь идет о Концерте для клавесина, заказанном ему Вандой Ландовской в памятный вечер премьеры «Балаганчика». Мысль о нем не покидала Фалью ни при каких обстоятельствах. Ни концертная суета, ни частые недомогания, ни постоянно возникавшие у него приступы острейшей самокритичности, доходившей иногда до полного отрицания всего написанного ранее, не могли заглушить в нем все возрастающего творческого интереса к партитуре, как будто он предчувствовал ее особую роль в своей композиторской судьбе. В результате появилось оригинальнейшее произведение.

Фалья начинал работу над Концертом для клавесина, уже прочно обосновавшись на новой стилистической платформе, освоившись с техническими приемами и спецификой инструмента, игравшего, как известно, важную роль в партитуре «Балаганчика». Отсюда он вполне естественно пришел к стилистической концепции Концерта для клавесина, совсем иного по жанру и идейно-образному содержанию, но также подчиненного принципам эстетики неоклассицизма в характерном для испанского композитора индивидуальном преломлении. Более того, они получили еще более четкое выражение в сфере чисто инструментальной музыки, где во всей полноте проявилось стремление композитора к законченности, к предельной точности воплощения замысла. В них ясно выступает новая кон-

цепция национального стиля, имевшая важное значение для последующего развития испанской музыки. Она утверждалась в борьбе с уже изживавшими себя представлениями.

Концерт для клавесина, написанный композитором, стоявшим на пороге 50-летия, показывает неуспокоенность мысли, способность заглядывать вперед. Концерт замечателен по ясности замысла и точности его выполнения, что всегда было свойственно Фалье, а здесь предстает в сочетании уравновешенности и полетности, в богатстве фантазии, делающих его столь интересным и увлекательным для слушателя.

Концерт для клавесина примечателен еще в одном отношении. Вместе с «Балаганчиком» он, по существу, завершил творческую эволюцию композитора, хотя его жизненный путь и продолжался еще более 20 лет: несколько небольших произведений, написанных им за эти годы, не добавили ничего существенного к сказанному ранее. Свое последнее слово Фалье сказал как неоклассик.

Сочиняя Концерт для клавесина — один из первых, если не первый в музыке XX в., — Фалье стоял перед сложной проблемой выбора жанрового решения. Он мог пойти по пути, указанному старинными мастерами, сочинявшими множество клавесинных концертов, мог использовать и более поздний опыт концертно-виртуозного жанра с учетом специфики избранного им сольного инструмента. В конечном счете, он не присоединился полностью ни к одному из этих принципов, хотя его симпатии явно тяготеют к первому. Фалье внес в него новое качество, подчеркивая самостоятельность каждого участника, превращая концерт из соревнования солиста с ансамблем в сотрудничество равноправных партнеров.

Концерт для клавесина (он может быть, согласно авторской ремарке, заменен фортепиано), флейты, гобоя, кларнета, скрипки и виолончели — произведение чисто камерного плана и звучания. Но это не просто инструментальный секстет — партия клавесина получила в нем ведущее значение, хотя и не противопоставлена общему ансамблю. В этом чувствуется близость старинной форме ансамблевого исполнения с участием облигатного инструмента, но, конечно, трактованной в современном духе.

Вполне понятно, что композитор считал необходимым предпослать партитуре подробное изложение своих требований к исполнителям. Они заслуживают быть процитированными, ибо вводят в существо авторского понимания жанра.

«Клавесин должен быть звучным, насколько это возможно. Он должен находиться впереди, перед духовыми и струнными, занимающими второй и третий ряды. Нюансы, указанные в партии струнных и духовых, должны быть сбалансированы со звучностью клавесина — не покрывать ее, сохранив все указанные оттенки звучания и выразительности. Клавесин должен, напротив, повышать на один градус степень нюансов, используя в большей части произведения всю полноту звучания инструмента»¹⁰. Его особая роль подчеркивается, таким образом, не самой фактурой, а манерой исполнения.

Автор предписывает сохранять гамму оттенков и относительность масштабов звучания и если солирующая партия будет поручена фортепиано, хотя и напоминает, что Концерт был задуман для клавесина и предпочтительно должен исполняться на этом инструменте. И наконец, он решительно заявляет: «Струнные инструменты всегда остаются солирующими. Их количество не должно быть увеличено».

Итак, композитор всемерно подчеркивает камерную специфику произведения, требует от исполнителя пересмотра отношения к жанру. В этом он не был одинок — можно вспомнить об аналогичных исканиях других современных композиторов, например, о серии партитур *Kammermusik* Хиндемита, в их числе есть и *Музыка для 12 инструментов и облигатного фортепиано* (1924). Конечно, такие аналогии всегда относительно, но общность устремления к камерности несомненна, и она проявлялась все сильнее в дальнейшем, вплоть до наших дней.

Фалья вплотную подошел к камерному принципу уже в партитуре «Балаганчика», увлекаясь такими поисками все больше. И конечно, не случайно, что в период работы над Концертом он написал такое произведение, как «Психея». Все говорило о целенаправленности его творческих поисков. И Концерт для клавесина явился поэтому не данью архаике, а выражением одной из тенденций развития нового искусства. Причем по характеру и средствам выразительности он отмечен чертами стиля Фальи, свойственной ему строгостью, даже некоторой аскетичностью манеры письма, все более углубленной трактовкой национальных идиом.

Конечно, выбор клавесина в качестве основного инструмента должен был так или иначе повлиять на харак-

¹⁰ Цит. по изд.: Falla M. de. *Concerto per clavicembalo*. — Paris, ed. Max Eschig, 1928.

тер звучания и в известной степени подвести композитора к стилизации, использованию типичной фактуры и технических приемов. Однако Фалья, создавая музыку Концерта, оставался композитором своего времени, устремленным мыслью вперед, а не вспять. Традиция старинного инструментализма была продолжена по-новому.

Франсис Пуленк пишет в связи с этим: «Фалья работал очень, очень медленно и сначала послал первую часть Ванде (Ландовской — И. М.), которая ждала ее с нетерпением. Она пришла в восторг от музыки, но была разочарована инструментовкой. Она предложила ряд изменений, а Фалья нашел, что этих изменений слишком много, и отказался переделывать пьесу. В конце концов, он сам впервые исполнил это произведение...» (12, с. 79) ¹¹.

Действительно, Концерт вовсе не был образцовым с точки зрения клавесинной ортодоксии. Вызывает на размышление уже само авторское указание о возможности его исполнения «на клавесине либо фортепиано» без фактурных изменений за исключением двух небольших тесситурных корректив: композитор обращается на равных правах с двумя столь различными инструментами, как бы находя нечто среднее между ними. К этому выводу приводит и более близкое знакомство с партией солирующего инструмента: в ней не так уж много специфически клавесинного — типичных фактурных построений, орнаментации и т. д. С другой стороны, здесь немало эпизодов чисто фортепианного полнозвучия. Краткость клавесинного звучания, его особая острота и четкость часто смягчаются протяженными аккордами струнных. Конечно, это было преднамеренно, точно рассчитанно большим мастером, отдававшим себе полный отчет в каждом штрихе, не говоря уже об общих принципах трактовки инструмента. Он извлекал из него эффекты, необходимые для воплощения художественного замысла, не думая о верности давно сложившейся традиции, вносил нечто новое в клавесинное искусство.

Очевидно, все это и стало причиной того, что Концерт, посвященный Ванде Ладовской и вдохновленный ее искусством, так высоко ценимым композитором, не вошел в ее репертуар: знаменитая клавесинистка не нашла в нем того, что казалось ей неотъемлемым качеством клавесинной музыки и с чем ей хотелось появляться на эстраде. Но ведь Фалья не ставил перед собой задачу возрождения

¹¹ Это неточно — впервые Концерт был сыгран В. Ландовской, а затем его многократно исполнял автор.

классической клавишной манеры, он писал произведение современного ансамблевого звучания, шел к утверждению камерного жанра в духе новых эстетических принципов. И он создал одно из примечательнейших произведений 20-х гг., сразу привлекающее к себе внимание музыкантов и широкой публики, неоднократно исполнявшееся в разных странах.

Прослушав Концерт для клавесина, Стравинский нашел, что в нем, как и в «Балаганчике», виден «несомненный рост его большого таланта, решительно освободившегося из-под пагубного для него влияния фольклора» (14, с. 196). Не вступая в дискуссию на тему «композитор и фольклор», можно отметить вместе со многими исследователями творчества Фальи, что в музыке Концерта обнаруживается немало чисто испанских интонаций и ритмов. Но национальный колорит выступает в нем в более сложных, опосредствованных формах. Конечно, это не означало разрыва с «пагубным» влиянием фольклора, дело было лишь в иных формах связей — более индивидуализированных и обобщенных, что вообще характерно для этого этапа эволюции Фальи, который стремился к универсализации при неперменном условии сохранения национальной основы. Такая тенденция наметилась у него очень ясно и была продолжена молодым поколением испанских композиторов. Национальная сущность выступала не в непосредственных аналогиях с явлениями народного творчества, а в различных связях, приводивших к возникновению стиля; одним из прекраснейших образцов и явился Концерт для клавесина Мануэля де Фальи, вполне имевшего право прибавить к своему имени «испанский композитор».

Говоря о национальной характерности Концерта, надо иметь в виду расширение базы творческих исканий его автора. Если прежде он обращался к интонациям и ритмам, почерпнутым в более или менее распространенных народных мелодиях, то теперь обратил внимание на старинные пласты фольклора и профессиональной музыки. Они были подлинно испанскими, но основательно позабытыми, давно исчезнувшими из музыкального обихода. Интерес к этим художественным явлениям имел у Фальи не исследовательский, а чисто композиторский характер, он стремился к охвату все более широкого круга явлений, хотел найти в них опору для стилистических поисков. Вот почему они никогда не уводили в сторону от национальной основы. Это показывает и партитура Концерта, в которой композитор подвел итоги длительных

раздумий, утвердил новые принципы испанского музыкального искусства.

С ними связана и образная сфера Концерта, весь характер музыкального повествования. Ф. Пуленк верно уловил это, сказав, что произведение Фальи могло бы быть исполненным в Эскориале. Близок к нему и Дж. Барнетт, считающий Концерт «наиболее бескомпромиссно испанским из всех его (Фальи) произведений», выражающим «всеобщий исторический дух Испании» (20, с. 112). Действительно, при всех оттенках мнений можно сказать, что в Концерте Фалья достигает высокой обобщенности стиля.

В музыке Концерта, как и в «Балаганчике», нет архаизации, их строгая рационалистичность и лаконичность выражения являются качествами современного музыкального мышления, указывают на множественность стилевых возможностей. Концерт для клавирина отмечен полной ясностью и законченностью их воплощения, он открывал новые горизонты для композитора, путь к которым не был пройден — ведь это произведение осталось последней значительной страницей в его творческом наследии.

Концерт написан в трехчастной форме, он изложен очень сжато (общая длительность музыки около 10 минут), его конструктивное построение ясно и отчетливо. Мотивная разработка в нем сравнительно невелика — композитор больше пользуется приемом сопоставления тем. Что касается фактуры, то она поражает точностью скупой очерченной рисунка, богатством деталей, подробнейшим распределением штрихов и оттенков звукоизвлечения. Безукоризненное выполнение всех предписаний становится для Фальи необходимым условием раскрытия образного содержания. Давняя идея отказа от романтической импровизационности находит полное воплощение, точность и строгость композиторского высказывания полностью определяют и манеру исполнения.

В музыкальном языке Концерта, в общем ясном в своей ладово-тональной основе, заметно возросла роль политональности, техникой которой композитор пользуется во всех трех частях. Можно еще раз провести параллель с ладово-гармоническими концепциями, заинтересовавшими в 20-е гг. музыкантов многих европейских стран. Фалью привлекала в них только техника политональности, так разнообразно используемая им в своих произведениях. Следует напомнить, что тогда же политональной техникой широко пользовались Равель и Барток, и каждый выра-

ботал свои технические приемы. С венгерским мастером Фалью сближает также свободное использование приемов полиритмии, динамизирующих развитие, подсказывающих интересные возможности обогащения фактуры. Мелодический рисунок Концерта графичен, оживлен перекличкой кратких инструментальных реплик. Общая динамика движения оттенена в отдельных эпизодах торжественностью величавого, почти органного звучания. Так создается своеобразный звуковой колорит Концерта, которому трудно подыскать аналогию в произведениях испанской музыки того времени.

Все особенности языка и фактуры тесно связаны с образным строем музыки, в которой мало что осталось от непосредственности лирического высказывания и даже от характерности интонаций «Балаганчика». Сам композитор отлично понимал значение Концерта для клавесина в общей картине своего творчества, заявив даже однажды о своем отказе от всего написанного ранее. Конечно, это было крайне преувеличенным проявлением духа самокритики, время от времени с новой силой овладевавшего его сознанием. Но доля истины заключалась в том, что Концерт действительно стал ярчайшим выражением новых творческих тенденций. Он, несомненно, во многом повлиял на следующее поколение испанских композиторов, по-своему воспринявших уроки Концерта, стоящего на грани двух периодов исторического развития новой испанской музыки.

Первая часть (*Allegro*) начинается перезвоном пассажей клавесина, играющего почти без перерыва на всем ее протяжении. Мелодия возникает из заключительных интонаций главной темы, подготавливая ее вступление. Этой темой, господствующей в музыке I части, является мелодия кастильской песни XV ст., встречающаяся также в одном из вильянсико Хуана Васкеца. Фалья опирается в своем выборе на традиции народной и профессиональной музыки. Очаровательная по своему изяществу и своеобразной грации мелодия вначале звучит в октавном унисоне флейты и гобоя:



Она идет в сопровождении клавесина, создающего сложный политональный комплекс звучаний H-dur, a-moll и As-dur. Впрочем, испанские музыковеды не усматривают здесь настоящей политональности. Саласар рассматривает возможность энгармонических замен, вводящих в сферу доминантовой гармонии, а Паисса полагает, что такие эпизоды возникают как «результат его системы натуральной гармонии», почерпнутой из книги Люкá (42, с. 145). Во всяком случае, можно сказать еще раз, что формы политональной техники, несомненно, играющей важную роль в Концерте для клавесина, весьма индивидуальны и тесно связаны с общим развитием его музыкальной ткани.

Песенная тема звучит на протяжении всей части, повторяемая всеми инструментами за исключением клавесина, подхватывающего лишь отдельные ее интонации. В изысканной по своим звучаниям разработке композитор использует игру тембровых оттенков, интонационную переключку, сопоставление различных метров, подсказываемые строением самой темы. При этом возникают контрастные эпизоды, поддерживая живой и остроумный тон общего повествования. Таковы, например, появление темы у скрипки, играющей двух-, трех- и четырехголосно, напоминая звучание гитары, и вторящие ему полнзвучные аккорды клавесина. Далее тема проводится в каноне, затем — в уменьшении и в других преобразованиях. Все эпизоды части связаны единством тематизма, продуманностью конструктивного построения, которое лишь на первый взгляд может представиться капризной игрой воображения. В краткой коде на первом плане вновь клавесин с его торжественными аккордами и напоминанием о вступительных тактах, придающих закругленность формы и развития I части Концерта.

Музыка I части полна живости, остроумия, игры контрастов, увлекает своей ритмической импульсивностью, остроумием. Основа создается почти непрерывным движением пассажей клавесина, на фоне которых так отчетливо выступает задорная тема кастильской песни и ее различные преобразования. Композитор заботится о разнообразии форм сопровождения. В этом он постоянно активен, избегает повторов, находя в интонациях темы новые возможности для оживления фактуры. Поэтому, при всех неожиданных поворотах развития, оно отмечено внутренним единством. Неистощимая изобретательность разработки оригинального тематического материала, жизнеутверждающий тонус музыки вводят в праздничную

атмосферу Концерта, которая царит и во второй части.

Вторая часть (*Lento, giubilos ed energico*) выделяется не только по контрасту с I, но и по самой образности, столь необычной для произведений концертного жанра. В ней господствует торжественность, даже возвышенность настроения, создаваемого уже в самом начале полнозвучными арпеджио клавесина и аккордами скрипки и виолончели. И это не просто дань эстетической потребности — музыка навеяна воспоминаниями о религиозной процессии, по-католически пышной, по-южному красочной, которую Фалья наблюдал вместе со своим другом Гарсиа Лоркой в один из праздничных дней на улицах Севильи (в конце партитуры II части указывается даже точная дата). Это, несомненно, перекликалось и с воспоминаниями детства: ведь и в Кадисе Фалья не раз был свидетелем таких шествий.

Х. Паисса высказывает также предположение, что замысел II части мог возникнуть под впечатлением визита в Историческую академию в Мадриде, где хранились прекрасные картины, изображающие старинные инструменты, с которыми непосредственно связывались и картины торжественных процессий. «И тогда он сочинил эту вторую часть, бесспорно, лучшую из трех», — добавляет друг и биограф композитора (42, с. 147). Каковы бы ни были источники вдохновения, они вызвали к жизни действительно уникальную страницу творчества Фальи.

Главный мелодический образ, появляющийся в арпеджированных аккордах клавесина, возникает из первичной секундовой интонации кастильской песни, приобретающей теперь совсем иной характер:

26 *Tempo giusto*

Это — лейтмотив клавесинной партии, с которой тесно связаны и другие эпизоды, построенные на строгой, даже аскетической по своему характеру теме, которая получает столь же строгое полифоническое развитие в манере, напоминающей старых испанских мастеров. Эти эпизоды кратки, сконцентрированы в своей выразительности. Таков, например, канон в кварту (духовые, клавесин, струнные) — всего 6 тактов! И в таком, до предела сжатом изложении композитор вводит все новые комбинации основных тематических элементов, сочетая полноту клавесинного звучания с графичностью остальных инструментальных линий. Все завершается спокойными фигурациями клавесина в светлом торжественном звучании тональности Fis-dur.

Вторая часть необычна для клавесинной музыки по своей образности, по величественному полнозвучию аккордов, создающих почти органность звучания, несколько неожиданных в общей концепции Концерта. Но она впечатляет именно этим качеством музыки, вызывающей в представлении не только картину шествия. В ней воскресают образы испанской старины и характера. Нельзя не согласиться с мнением А. Готье, писавшего, что архаический склад музыки «соответствует более, чем когда-либо, традициям Испании, вечной, благородной, пылкой и сдержанной» (35, с. 153). Такой страницы не было ранее в творчестве Фальи, и она существенно дополняет его облик выразителя испанской культуры.

Третья часть (*Vivace* $\frac{9}{8} + \frac{6}{8}$) сразу уводит от созерцания к пестрой картине праздничного веселья. В музыке все бурлит, уносится вперед в неудержимом порыве, она напоминает тарантеллу и вместе с тем в ней чувствуется близость и к испанским истокам: зажигательные танцевальные ритмы тонадиллы, вовлекающие в свою орбиту массу зрителей. В музыке многое напоминает Скарлатти — композитора, очень ценимого Фальей, находившим в его произведениях черты испанской характерности. Они живут и в музыке финала Концерта для клавесина, полной остроумия и непринужденной веселости, перекликающейся с настроением I части.

Финал Концерта — ритмически импульсивное скерцо (*flessibile scherzando*). В нем все искрится и сверкает, увлекает чисто испанским, можно даже сказать, андалусским темпераментом. Что касается техники письма, то она еще раз поражает ясностью скупой очерченной рисунка, сохраняющего всю свою выразительность и в интонационных поворотах и в разнообразии деталей фактуры, и в

сочетаниях инструментов — во всем Фалья проявляет неистощимую изобретательность, в чем его снова можно сопоставить с отлично знакомой ему техникой итальянского мастера, также неутомимого в поисках вариантов.

Финал Концерта для клавесина примечателен также по мастерству и интенсивности тематической разработки, которая начинается буквально с первых тактов, где звучит четырехтактовая реплика клавесина, причем вторая ее половина является варьированным повтором первой. И дальше, в динамической устремленности развития, в его непрерывности, в остроте рисунка, в игре двух- и трехдольных метров в полиритмических сочетаниях разворачивается радостно возбужденная музыка III части, где постоянное варьирование становится главным фактором в построении формы.

Это является основным принципом развития, на редкость динамичного. В нем использованы приемы канонической имитации, контрастных противопоставлений. Удивительна в своей изысканности отделка деталей, утонченная и вместе с тем строгая, напоминающая штриховой рисунок. Критики отмечали это не раз, считая даже, что звуковая ткань финала «самая рафинированная и самая дерзкая из когда-либо реализованных Фальей» (35, с. 153).

Это действительно искрометное скерцо — плод смелой фантазии, введенной в рамки конструктивного замысла, музыка, увлекающая силой выражения радостного чувства, игры уверенной в себе силы. Финал эффектно завершает партитуру, отмеченную печатью высочайшего композиторского мастерства. В этом отношении немногие произведения того времени могут сравниться с Концертом Фалья, показавшего пример чистоты стиля и безупречности художественного вкуса.

Стравинский имел все основания назвать Концерт Фалья «восхитительным произведением», тем более что почувствовал в нем близость к воодушевлявшим его самого эстетическим принципам. Но эти черты сходства не затрагивали глубинной сущности музыки. Фалья следовал не канонам, а собственному художественному инстинкту, который всегда приводил к первичности почвенной концепции. Поэтому его Концерт непохож на другие, родственные ему по жанру произведения 20-х гг., хотя критики находили в нем черты, сближающие с Бартоком и Стравинским.

Фалья подчеркивает, что его произведение написано для ансамбля равноправных музыкантов. И все же кла-

весинная партия приобретает в нем особое значение, и поэтому необходимо коснуться ее специфики. Главное — не частности, о которых уже говорилось, а общая направленность. Техника инструмента обогащена многими приемами, не свойственными старым мастерам, но это не мешает установлению связей с традициями испанской (отчасти — итальянской, воспринятой через искусство Скарлатти) клавесинной музыки. И если проводить аналогию с другими искусствами, то следует согласиться с теми, кто ставит Фалью ближе к строгости Сурбарана, чем к изяществу Ватто. В стиле Концерта нет типических качеств французской школы клавесинизма, вслушивание в его музыку позволяет понять его чисто испанскую сущность, хотя и выраженную без подчеркивания того, что именуется местным колоритом.

Именно это и определяет место Концерта для клавесина в общей картине музыкального искусства 20-х гг. Можно, конечно, сказать, что композитор проявляет приверженность к эстетическим принципам конструктивизма, увлекшим в то время многих западно-европейских композиторов. Но, как уже говорилось, он шел своим путем.

Фалья всегда был связан с общей устремленностью развития испанской музыки того времени, когда она уже преодолевала былую замкнутость и вливалась в общеевропейское движение. Концерт для клавесина приобретает в таком аспекте особое значение: он утверждал значение еще одной национальной школы европейского искусства. В этом отношении Фалью можно сравнить с Бартоком и Кодаем, Яначеком и Энеску, также много сделавшими для укрепления международного авторитета музыкальных культур своих стран.

Неоклассический период в творчестве Фальи был недолгим, хотя и очень ярким. Означает ли это, что композитор пришел к окончательной кристаллизации своего стиля? Трудно ответить на такой вопрос с полной определенностью, ибо единственное крупное произведение, над которым он работал в последующие годы, осталось незавершенным, и при всей добросовестности реконструкции партитуры, сделанной Э. Альфтером, оно не позволяет прийти к точным выводам. Во всяком случае, от них воздерживаются и изучавшие Концерт музыковеды. Как бы то ни было, в этом произведении Фалья пришел к итогу многолетних исканий, полностью овладев кругом избранных им стилистических приемов.

Своими произведениями середины 20-х гг. Фалья, освободившись от частностей, внес в испанскую музыку качест-

во обобщенности стиля, обретающего перспективу дальнейшего развития. Можно сказать, что в это время Мануэль де Фалья и шедший несколько иным путем Хоакин Турина закрепили позиции испанской музыки, прошедшей вместе с ними от романтической устремленности первых корифеев Ренасимьенто к уравновешенности и строгости нового национального стиля. К этому в конце своей жизни стремились Альбенис и Гранадос, но именно Фалья достиг цели и открыл перед испанской музыкой широкие перспективы.

Концерт для клавесина был сыгран впервые 5 ноября 1926 г. в Барселоне на фестивале Ассоциации камерной музыки. Вечер был полностью посвящен произведениям Фальи. В первом отделении во главе оркестра стоял П. Касальс, включивший в программу «Ночи в садах Испании» (сольную партию исполнял автор). Во втором Фалья стал за пульт, дирижируя «Балаганчиком» и Концертом для клавесина с участием Ванды Ландовской. И программа и исполнители привлекли многочисленных слушателей, но новое произведение было встречено довольно сдержанно, хотя в отзывах и отмечались возвышенный характер музыки Концерта, строгость и величие II части, чисто испанский темперамент III.

В статье, появившейся несколькими днями позднее, говорилось о трудности восприятия новой музыки, которая к тому же, по мнению критика, не была полностью освоена исполнителями. Указывалось и на причину — многочисленные ошибки в спешно переписывавшихся оркестровых партиях. Несомненно, однако, что такие музыканты, как Касальс и Фалья, могли провести необходимую корректуру, более существенным был недостаток репетиционного времени. Главное же, конечно, заключалось в консервативности вкусов публики, вновь столкнувшейся с крутым поворотом в творчестве композитора, поначалу показавшимся ей непонятным. Впрочем, что говорить о рядовых посетителях концертного зала, если даже Ванда Ландовская осталась не вполне им довольна и не играла его больше. В дальнейшем с Концертом для клавесина выступал сам автор, исполнявший его много раз в различных странах.

Вообще же, слушатели с трудом и неохотно отказываются от уже сложившихся представлений о национальном характере музыки. Любопытно привести в этой связи интересное свидетельство Х. Паиссы. Приглашенный проиллюстрировать музыкальными образцами лекцию о Гранаде, «Фалья сыграл «Вечер в Гранаде» Дебюсси, одну из пьес

Альбениса и свою «Андалусу», и публика шумела, что это не испанское, протестуя, отказываясь признать во всем этом испанское» (42, с. 84). Очевидно, добавим мы, «испанской» была для нее лишь та музыка, которую можно было услышать на эстраде.

Как не вспомнить еще раз о реакции будапештской публики на первые выступления Бартока и Кодая! Фалья также приходилось не раз сталкиваться с аналогичными настроениями в Испании и за рубежом.

Фалья отнесся спокойно к происходящему в Барселоне и взял в свои руки судьбу Концерта. Он тщательно готовился к выступлениям, брал уроки игры на клавесине, и это позволило ему с одинаковым успехом исполнять обе версии сольной партии Концерта.

За пределами Испании Концерт для клавесина впервые прозвучал в парижском зале Плейель 14 мая 1927 г. Он был сыгран автором дважды — первый раз на клавесине, второй на фортепиано. В программу вошли также Фантазия «Бетика» и вокальные произведения (среди них две новинки для Парижа — «Психея» и только что написанный «Сонет Кордовы»), исполненные известной певицей Мадлен Гресле. Этот вечер «Фестиваля Фальи», организованного в ознаменование 50-летия со дня рождения композитора, прошел с большим успехом и вызвал много откликов прессы.

Со статьями выступили старые друзья композитора Алексис Ролан-Манюэль и Эмиль Вийермоз. Оба они были единодушны в оценке новаторства Фальи, отмечая «логическую и непреклонную эволюцию, которой повинуется музыкант, чье моральное благородство не менее чудесно, чем его талант» (см. 25, с. 165). Очень обстоятельный разбор нового произведения опубликовал Анри Прюньер на страницах «Revue musicale»: «Никогда еще искусство Фальи не достигало такой степени обнаженности... Если Манюэль де Фалья использует полифонический стиль, родственный стилю великих предшественников И. С. Баха, то он делает это в услугу собственной науке конструирования и новейшей гармонической чувствительности. Манюэль де Фалья охотно оставляет в стороне элементы, насыщающие общедоступную музыку, но он пользуется гитарными ритмами, религиозными ладами и всеми музыкальными элементами, которые дают в его распоряжение воспоминания об аристократической и религиозной жизни старинной Испании» (см. 25, с. 165). С этими словами перекликаются другие, сказанные много лет спустя Дж. Барнеттом: «Фалья придал музыке Испании всеобщее значение, в

большой мере утерянное после Золотого века, XVI столетия» (20, с. 113). Но как раз это качество всеобщего, универсального не всегда правильно воспринималось теми, кто продолжал строго придерживаться эстетики национального романтизма.

Как бы то ни было, музыка Концерта утверждала свое художественное значение с каждым новым исполнением. В июне Фалья выступал с ним в Лондоне, где среди слушателей находился Стравинский, вспоминая впоследствии на страницах своей «Хроники»: «С истинным удовольствием я прослушал также его Концерт для клавесина или фортепиано *ad libitum*, который сам он исполнял на фортепиано» (14, с. 196). 5 ноября того же года Фалья играл Концерт в Мадриде с очень большим успехом. Его произведение произвело фурор на фестивале Международного общества современной музыки в Сиене. Концерт вызвал новую серию статей, заслужил высокую оценку музыкантов. В их числе был и Морис Равель, видевший в нем самое совершенное произведение современной камерной музыки. Фалья мог быть вполне удовлетворен откликом, пробужденным Концертом, и оценкой его профессионалами.

Вернемся к парижской премьере Концерта. Она открыла ряд торжественных мероприятий, которыми Париж отмечал 50-летие композитора. Несколько дней спустя, в «Театре Елисейских полей» прошел спектакль балета «Любовь-волшебница» с участием знаменитой танцовщицы Ла Аргентина. Снова внимание парижан было привлечено к творчеству испанского мастера, отмеченного награждением орденом Почетного легиона. Это стало свидетельством признания заслуг Фальи — ведь лишь немногие иностранцы удостоивались такого отличия.

12 и 15 мая 1928 г. театр «Оперá комйк» показал спектакль, в который вошли опера «Короткая жизнь», балет «Любовь-волшебница» и «Балаганчик». Театр любовно и тщательно подготовил это представление, к участию были привлечены такие выдающиеся артистки, как Нинон Валлон, Кармен Гранадос, Ла Аргентина. Декорации написал Игнасио Сулоага, вместе с Фальей он принимал участие в спектакле в качестве кукловода. Публика получила в этот вечер редкую возможность услышать сразу три этапных произведения Фальи. Это стало событием и для самого композитора.

Робер Габи писал об этом спектакле на страницах «Humanité», что Фалья «одинаково очаровывает богачей, и самых требовательных меломанов, и пролетарскую публику» (6, с. 19) — важное свидетельство демократичности

искусства Фальи, находившего путь к самой широкой аудитории.

Прошло всего несколько дней, и Фалья вновь выступил перед парижской публикой, на этот раз в концерте. Программу составили Сюита из «Треуголки» и «Ночи в садах Испании», которыми дирижировал автор (сольную партию исполнил Р. Виньес), и снова Концерт для клавесина в авторской интерпретации. Нинон Валлон спела под аккомпанемент Фальи несколько вокальных произведений.

50-летие Мануэля де Фальи отмечалось не только на его родине и во Франции, но и в других странах. В Нью-Йорке «Короткая жизнь» появилась на сцене «Метрополитен-опера». В 1928 г. она была поставлена в Москве Музыкальным театром имени В. И. Немировича-Данченко. Музыка Фальи была к этому времени уже известна в нашей стране. Одной из первых прозвучала у нас «Андалуса» в исполнении пианиста Г. Романовского; в середине 20-х гг. в концертных программах появились «Ночи в садах Испании» (фортепианную партию исполнял А. Каменский). Часто включались в камерные программы Семь испанских народных песен, сразу полюбившиеся широким кругом посетителей концертов.

Во второй половине 20-х гг. международная известность Фальи необычайно возросла, его произведения исполнялись все чаще, о нем печаталось много статей, появилась и первая обстоятельная монография, написанная английским музыковедом Д. Трэндом — большим знатоком испанской музыки. Это в равной степени свидетельствовало о признании достижений композитора и всей новой школы испанской музыки.

Год, последовавший после премьеры Концерта для клавесина, был одним из самых блистательных в жизни Фальи, если говорить о событиях концертной и театральной жизни, в которых он участвовал, о проявлениях интереса к нему. Конечно, все это радовало, но весь склад такой светской жизни мало соответствовал привычкам и вкусам человека, который «становился физически подобием монаха Риберы, ретушированного Сурбараном» (25, с. 165). Именно таким видели его друзья в дни триумфа и славы. И он искал отдыха, которого действительно требовали частые недомогания и властная потребность сосредоточиться на творческих мыслях. В одном из своих интервью он прямо сказал об этом: «Я слишком много путешествую, а путешествия отнимают время» (42, с. 77). Где бы он ни был, он вспоминал свою Гранаду. И хотя ему далеко не всегда удавалось оставаться там длительное

время, Гранада являлась для него вплоть до конца 30-х гг. средоточием многих важных событий жизни, вплоть до того осеннего дня 1939 г., когда он отправился за океан, в далекую Аргентину.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

В конце 1926 г. Мануэль де Фалья поделился со своими парижскими друзьями мыслями о новом крупном произведении, которое, будь этот замысел реализован, могло бы стать самым монументальным из всего им написанного. Он рассказал о своих планах и на страницах прессы: «Это будет довольно крупное произведение, которое полностью займет концертную программу. В нем примут участие солисты, исполняющие драматический текст поэмы, хор и оркестр. Поэтический текст Вердагера будет абсолютно уважаем не только по причине глубокого восхищения, которого заслуживает каталонский поэт, но также потому, что «Атлантида» существует во мне с детства. Кадис, где я родился, раскрыл мне свою Атлантиду через Геркулесовы столбы и показал моему воображению самые прекрасные сады Гесперид» (см. 35, с. 90—91).

Но, несмотря на такую увлеченность, работа растянулась на долгие годы. Как и при сочинении Концерта для клавирина, внимание композитора было отвлечено иными замыслами. Первым из них стал Сонет Кордове для голоса и арфы (или фортепиано) на слова испанского поэта Луиса де Гонгора-и-Арготе, написанный в 1927 г.

В этом году отмечалось 300-летие со дня смерти поэта — главы поэтической школы, друга Салинаса и других крупных музыкантов своего времени. На его стихотворения указал композитору Гарсия Лорка, дружеские отношения с которым сохранялись — Фалья по-прежнему живо интересовался его творчеством, он присутствовал на премьере «Марианны Пинеды» в Гранаде. Однажды, передавая Сонет Гонгоры композитору, поэт сказал: «Почему бы вам не положить его на музыку?» (42, с. 155). Фалья прочел Сонет, был очарован музыкальностью образов и звучания стиха и той ясностью и законченностью высказывания мысли, которые были всегда свойственны и ему самому.

Сонет воспеваает красоту Кордовы, ее стены и башни, ее «честь, величие и рыцарство», говорит о неизменности любви к родному городу — «цветку Испании». Это высказано в чеканно ограненных стихах, где каждое слово точно взвешено и поставлено на свое место. Музыкальное воплощение Сонета также отмечено строгостью и точностью высказывания, на что указывает вступительная ремарка — *Lento assai (con lirica esaltazione)*, определяющая общий характер мелодии, в которой преобладает декламационность широкой линии, поддержанной арпеджиями арфы. Указывалось на близость этого образа ко II части Концерта для клавесина, а также — в далекой исторической перспективе — пьесам для виуэлы Луиса Милана, говорилось даже о переключке с Веберном. На это резонно возражает Ф. Пуленк: «В спокойствии своего дома в Гранаде Фалья не мог иметь ничего общего с исканиями венской школы, рожденной в атмосфере кафкианства 1915-го» (см. 35, с. 174).

Все эти параллели не поясняют главного, чем привлекает Сонет Кордове — его чисто испанской характерности, выраженной в строгих нормах зрелого стиля композитора. А. Готье находит в Сонете суровость, большую, чем в других вокальных произведениях Фальи. Быть может, это и помешало Сонету исполняться наравне с ними, но, как бы то ни было, он остался в числе заслуживающих внимания страниц наследия композитора, отмеченных благородством музыкальных образов и высоким мастерством их воплощения.

Сонет показывает еще раз, что для его автора каждая нотная строка представлялась ответственной, требующей полного внимания и заботы о каждой детали. В этом отношении Сонет Кордове так же, как и написанная ранее вокальная поэма «Психея», важен для понимания общих эстетических вкусов и манеры композиторского письма.

Мы уже знаем, что Сонет Кордове был впервые исполнен певицей Мадлен Гресле в Париже в 1927 г. Нескоро позднее его спела знаменитая испанская певица Мария Барриентос, которой аккомпанировал композитор. Это исполнение было записано на пластинку.

В Гранаде, куда Фалья возвращался после всех своих путешествий, он жил в привычной для него с детства атмосфере Андалусии, радовался уюту дома, созданному заботливыми руками его сестры. В такой обстановке он чувствовал себя спокойно, наслаждаясь красотой города и воспетых им садов Хенералифе. Однако его здоровье продолжало оставаться неустойчивым, он часто переживал

периоды нервных кризисов, делавших невозможным продолжение работы.

Это ограничивало время для создания такого крупного произведения, как «Атлантида», тем более что и самые контуры будущей партитуры оставались не вполне выясненными. Вначале он замыслил написать драматическую кантату, о которой говорил в цитированном нами интервью 1927 г. Затем рамки замысла расширились, как это можно видеть из письма того времени (январь 1928 г.): произведение «делится на две части — первая полностью основана на «Атлантиде» Вердагера, и вторая («Колумб») — только частично. Название будет „Атлантида“» (26, с. 277). Фалья начал интересоваться историческими материалами об открытии Америки, в его письмах того времени часто упоминается о них ¹².

Работа подвигалась успешно, и Фалья даже сообщал Ролану-Манкюэлю, что через два месяца о ней можно будет говорить «с полной свободой», а пока просил хранить о ней молчание. Предосторожность оказалась далеко не лишней. Масштабы «Атлантиды» все расширялись, и произведение не было закончено не только через 2 месяца, но и через два года!

Почему же композитор не мог завершить своего труда? Сложно ответить на этот вопрос со всей определенностью; возможно, что самый масштаб задуманного был непривычным для Фальи, возможно, что частые физические и душевные кризисы не давали ему сосредоточиться. Как бы то ни было — работа растянулась на долгие годы.

При всей любви к уединению Фалья не жил в Гранаде отшельником. У него было много друзей и знакомых, в доме на улице Антикеруэла часто встречали посетителей, в том числе молодых музыкантов, к которым Фалья был неизменно внимателен. Они вели долгие беседы об искусстве, прослушивали новые произведения. Имя Манкюэля де Фалья было известно всей интеллигенции города, многие были лично знакомы с ним.

Дом Фальи посещали и зарубежные гости. Среди них был Альфредо Казелла, оставивший интересные воспоминания о своем гранадском визите. Он восхищался панорамой Сьерры-Невады и Альгамбры, открывающейся с маленького дворика, вспоминал о гостеприимстве композитора и его сестры. Ему очень понравился дом, где все носило отпечаток изысканного вкуса хозяев, понравился

¹² О работе Фальи над «Атлантидой» подробно пишет Энрике Франко (см. 26).

кабинет Фальи — «маленькая лаборатория», где на фортепиано находилось полное собрание сонат Доменико Скарлатти. Когда на следующий день они посетили Альгамбру, Фалья вспомнил, как послал Дебюсси почтовую карточку, вдохновившую известную пьесу «Ворота Альгамбры». Казелла был очарован Фальей и оставил яркое описание его внешности: «Его тип был стопроцентно андалусским и казался взятым полностью с какого-нибудь портрета Эль Греко. Высокий лоб, темные глаза, прямой нос, тонкие губы, выражение аскетическое, но временами и страстное, иногда имевший вид земного человека, иногда — старинного монаха» (26, с. 82).

Казелла добавляет, что таким он увидел самого большого музыканта Испании и одного из крупнейших в мире — оценка, которую разделяли многие из его современников.

Казелла был одним из тех современных музыкантов, с кем Фалья общался лично и письменно. В их числе были, конечно, французские друзья и Стравинский. В августе 1929 г. он писал ему о глубокой скорби, вызванной известием о кончине Дягилева. «Какая это для вас ужасная потеря! Из всех замечательных его деяний на первом месте стоит то, что он «открыл» Вас. Мы обязаны ему за это больше, чем за все остальное». Фалья заканчивает письмо просьбой: «пожалуйста, передайте главе дягилевского балета, кто бы это ни был на сегодняшний день, мои самые искренние соболезнования» (13, с. 73—74). Эти строки показывают не только душевную чуткость испанского композитора, но и свидетельствуют о прочности его связей с русским балетом и самим Дягилевым, которому он был обязан важными художественными идеями и незабываемыми днями, проведенными в Гранаде.

Фалья продолжал активно участвовать в музыкальной жизни города, выступать с концертами. Один из них был полностью посвящен произведениям Скарлатти. Он играл с подъемом, и по окончании программы публика настойчиво требовала исполнения «Танца огня». Фалья ответил следующими словами: «Сегодня будет лучше и для вас и для меня отказаться (от этой просьбы.— И. М.) и не играть ничего моего. Предпочтительно, чтобы все мы ушли сегодня из этого зала под впечатлением и очарованием столь восхитительной музыки Скарлатти» (см. 37, с. 25). Еще одно свидетельство глубокого уважения к искусству итальянского мастера и строгости эстетических принципов, проявлявшихся даже по такому частному случаю, как выбор произведений для исполнения на бис.

События музыкальной жизни Гранады, в которых активно участвовал композитор, не отвлекали его от мыслей об «Атлантиде», принимавших все более реальное содержание. Он остановился на плане сценической оратории, состоящей из пролога и трех больших частей. Имелись уже и конкретные планы для каждой из них. Но сочинение музыки, о которой ничего не знали даже самые близкие друзья, шло медленно. Сознывая громадность задачи, композитор стремился обогатить свою фантазию все новыми и новыми впечатлениями. Он посетил Кадис, где проводил долгие часы на берегу океана, прислушиваясь к шуму волн. Однажды он наблюдал вместе с друзьями заход солнца, опускавшегося в море. «„Дон Мануэль, слышали ли вы крик солнца?“ — спросил один из них. „Нет, — ответил он, — но я слышал многое другое“. И без остановки он вносил в записную книжку атлантические мелодии» (28, с. 172). Он посетил также Херес де ла Фронтьера и Тарифу, где перед ним раскрывались дали, куда уходили когда-то каравеллы Колумба.

В это время он получил письмо Дариуса Мийо, приглашавшего на премьеру своей оперы «Христофор Колумб». Опера была посвящена Фалье, и он с благодарностью отвечал: «Надеюсь, что не в столь отдаленный день я смогу обменяться с Вами таким же доказательством дружбы, каким Вы удостоили меня. Я сделал бы им мою «Атлантиду», если бы только она не была посвящена еще до начала работы моему родному городу Кадису и другим испанским городам, заслуживающим глубокой благодарности...» (26, с. 281). Эти слова раскрывают масштаб замысла композитора, который должен был привести к созданию произведения, прославлявшего родную страну «от Пиренеев до Средиземного моря», как говорил композитор, расширявший границы национальной концепции.

Таким Фалье приближался к концу столь важных в его жизни 20-х гг. — углубленный в работу, конец которой еще не угадывался, выступающим в концертах в разных городах, погруженным в глубокие, подчас мучительные раздумья, далеко уводящие от области искусства. За 10 лет жизни в Гранаде он обрел многие духовные ценности и очень изменился — в нем трудно было узнать Фалью далеких времен конкурса канте хондо. Впрочем, это относилось к его внешности, а духовные качества, черты характера по-прежнему раскрывали глубинные свойства натуры человека и художника.

К 1930 г. относится словесный портрет Фальи, вышедший из-под пера Андре Вильбёфа: «Его лицо, тонкое,

исхудалое, изрезанное морщинами, его подвижные глаза, его малый рост, его худоба делали его похожим на портреты коленопреклоненных донаторов¹³, которых рисуют на створках фламандских триптихов. Слабое здоровье, нервное сложение, красочная речь, живые интонации. Его сестра ревниво оберегала его. Она была его ангелом-хранителем, деспотичным и добродушным. Они были неразлучны, заботились друг о друге, и, видя их прогуливавшихся в аллеях Альгамбры, таких дружных, таких хрупких, почти прозрачных, можно было подумать, что они питаются одной только музыкой» (см. 25, с. 88). }

Таким самоуглубленным, ушедшим в свой внутренний мир, мало чувствительным к комфорту, не говоря уже — излишествам, вспоминают его все, кто имел возможность общаться с ним. Он не гнался за материальными благами и не шел ни на какие компромиссы ради них. Однажды к нему пришел представитель калифорнийской киностудии «Парамоунт» и предложил заключить выгодный контракт на использование его музыки в кино. Фалья вежливо, но решительно отказался: «Меня не интересует адаптация музыкальных произведений, ибо кино не представляет мне достаточной гарантии сохранения цельности моих партитур» (см. 37, с. 26). Вполне логичное высказывание для музыканта, предельно требовательного к себе самому и не допускавшего никакого стороннего вмешательства!

Все, знавшие Фалью, вспоминают о нем как о незаурядной личности, сложной и высокоинтеллектуальной, с ее чисто испанскими национальными чертами. Он вызывал в воображении образ идальго — благородного, гордого, аскетичного. Таким его увидел и изобразил на прекрасном портрете художник Сулоага, запечатлевший в чертах внешнего облика всю изысканность и аристократичность натуры, всю ее скрытую драматическую напряженность. За редкими исключениями она не находила отражения в его музыке. Но внутренний мир композитора был непростым, полным конфликтов при всей свойственной ему сдержанности и замкнутости, дававших себя чувствовать в период духовных кризисов, о которых постоянно упоминают близкие ему люди.

Иногда он прибегал, как уже говорилось, к столь необычным мерам, как «курс лечения» одиночеством. «Курс» всегда приносил ему облегчение, он возвращался в обычную жизненную обстановку с новыми силами, и ничто не

¹³ Так назывались богатые граждане, жертвовавшие на сооружение либо украшение храма.

напоминало внешне о пережитом в одиночестве — ~~она~~ оставалось скрытым от окружающих.

Скрытая напряженность душевной жизни и запечатлена на портрете кисти Сулоаги, по силе раскрытия психологической сущности достойном занять место среди лучших произведений этого жанра. Другая сторона облика Фальи привлекла внимание Пикассо. Мы видим на его рисунке 45-летнего композитора удивительно сосредоточенным, спокойно всматривающимся в даль, точно обдумывающим какую-то деталь своей партитуры. И это также Фалья, с присущей ему точностью, которой так восхищался Стравинский, наблюдавший композитора за дирижерским пультом, — точностью, доходившей иногда до педантизма.

Два больших испанских художника, каждый в своей манере, запечатлели различные черты облика композитора, и каждый из них был по-своему прав — ибо и то и другое существовало в духовном мире этого человека. Глаза художников, для которых Фалья был не только другом, но и высокочтимым мастером родного для них искусства, проникли во многое, остававшееся скрытым для окружающих. Их портреты имеют поэтому не только чисто эстетическое, но и познавательное значение, помогая лучше понять сущность человека и композитора.

Конец 20-х гг. был ознаменован в жизни Фальи большой активностью его концертной и общественной деятельности. Его постоянно приглашали участвовать в концертах, он даже записывался на пластинки, преодолевая некоторую предубежденность к этой форме воспроизведения музыки. Время диктовало свои требования, и мы имеем несколько записей, дающих представление о Фалье — интерпретаторе своих произведений. Уже говорилось о записи на пластинку Сонета Кордове. В 1930 г. он записал (также в Париже) свой Концерт для клавирина. Не испытывал он трудностей и в своих отношениях с издателями — они были готовы печатать его произведения, сложность заключалась в том, что сам композитор не часто предлагал им свои новинки.

Известность композитора настолько возросла, что он получал творческие предложения не только от музыкальных организаций. Так, еще в 1926 г. его друг — художник Хосе Мария Серт — передал ему просьбу знаменитого немецкого режиссера Макса Рейнгардта. Речь шла о написании музыки к одной из драм Кальдерона, намечавшейся к постановке во время очередного зальцбургского фестиваля. Для Фальи, уже подумывавшего о музыке к «Цирцею» Кальдерона, это было удивительным и счаст-

ливым совпадением, он с радостью согласился, но проект так и остался нереализованным — внимание композитора было отвлечено праздновавшимся в Испании 50-летием со дня выхода в свет поэмы «Атлантида» Вердагера, на которую обратил его внимание тот же Хосе Мария Серт.

Известность принесла материальную обеспеченность. В таких благополучных условиях, казалось бы, должна была широко развернуться композиторская деятельность Фальи. В действительности произошло обратное: после создания Концерта для клавесина она, по существу, не приводила к крупным, общественно ощутимым результатам — немногие страницы, написанные в последующие годы, при всей законченности стиля и мастерства, не могли сравниться с предшествующими ни по значительности содержания, ни по впечатляющей силе. Возможно, что «Атлантида» возродила бы былое, но она так и осталась незавершенной.

В снижении творческой активности композитора в последние 20 лет его жизни есть нечто труднообъяснимое, даже парадоксальное. Возможно, что это было вызвано и более частными причинами, о которых говорит автор небольшого очерка, вышедшего в Лондоне еще в 1922 г., когда Фалья переживал период творческого подъема. Говоря о медленности композиторской работы Фальи, он полагал, что виною были бесчисленные переделки, продолжавшиеся до тех пор, пока сам мастер не находил свое произведение совершенно законченным и отшлифованным до малейших деталей.

Кроме того, Фалья не раз возвращался к работе над партитурами и после их исполнения. Известно, что ни опера, ни балеты не были изданы в первоначальном виде, они переделывались неоднократно несмотря на хороший прием публикой первоначальных вариантов. Возвращаясь к ним, композитор всегда находил нечто, требовавшее, с его точки зрения, усовершенствования, и на такую работу он не жалел ни времени, ни сил. Кроме того, Фалья не принадлежал к числу композиторов, спешащих опубликовать свои произведения. В этом он был подобен высокочтимутому им Морису Равелю.

Быть может, автор очерка отчасти и прав, но были, конечно, и другие причины, глубоко коренившиеся в природе человека и художника. Слишком сложной и драматичной была его внутренняя жизнь, чтобы можно было ограничиться чисто музыкантскими соображениями при анализе творческого процесса Фальи. Слишком много было причин, мешавших сосредоточиться — даже в условиях

жизни в Гранаде, оставшейся для Фальи любимым пристанищем вплоть до тех дней, когда над Испанией разразилась буря, резко изменившая существование всех людей, даже такого, очень далекого от политики человека, каким был Мануэль де Фалья.

Предвестия надвигающегося шквала становились в начале 20-х гг. все более частыми. В 1931 г., после свержения монархии, была провозглашена республика, обстановка в стране оставалась крайне напряженной. Острота социальных конфликтов нарастала, жизнь становилась все тревожнее, и это ощущалось даже в Гранаде, казалось бы, находившейся на периферии политических событий. Несомненно, что Фалья пытался отвлечься от происходящего, углубляясь в сферу творческой работы. Но никому не дано скрыться от жизни и ее конфликтов, в особенности во все более накалявшейся атмосфере Испании начала 30-х гг. Громкое эхо событий залетало и в дом на улице Антикеруэла, раскрывающиеся из него панорамы постепенно утрачивали свое спокойствие и безмятежность, в душу закрадывались тревожные предчувствия, которым был так подвержен Фалья.

В 1931 г. Фалья отправился в Лондон, где дирижировал «Балаганчиком» в радиоконцерте. На следующий год он выступил с ним в Сан-Себастьяне, где присутствовал его друг, художник Хосе Мария Серт.

В сентябре того же года Фалья отправился на Международный музыкальный фестиваль в Венецию вместе с Андресом Сеговией. Они ехали в машине гитариста, посетили по дороге Милан, Верону, Виченцу, Падую. В Венеции Фалья дирижировал «Балаганчиком». На берегу венецианской лагуны он снова увиделся с Франсисом Пуленком, вспоминая об этом впоследствии: «...я жил вместе с Фальей в палатце Полиньяк на *Saiale Grande*; Артур Рубинштейн и другие артисты тоже жили там. В обширных гостининых стояли рояли... Сколько мы музицировали тогда в 1932 году! Среди всего прочего я помню, как однажды утром мы с Артуром Рубинштейном играли на двух роялях для Фальи его «Ночи в садах Испании», Артур, разумеется, сольную партию фортепиано, а я партию оркестра» (12, с. 72).

Конечно, в этом кругу много говорилось и о волнующих всех вопросах современного искусства, и Пуленк получил возможность узнать Фалью как умного и тактичного собеседника. «В речах Фальи всегда было что-то доверительное, конфиденциальное. Он очень редко выказывал свое мнение о произведениях своих современников. Ему

правилось или не правилось, вот и все! Скажем даже, он уважал или пренебрегал, так как это было больше в его характере — характере человека гордого и замкнутого. Он очень редко подчеркивал технические детали, а ведь, бог мой, какой техникой он обладал!» (12, с. 73).

Вслед за Венецией последовал Цюрих, где Фалья дирижировал «Балаганчиком», исполнявшимся артистами оркестра миланского театра «Ла Скала». Отсюда вместе с Андресом Сеговия он отправился в обратный путь на машине. По приезде в Сан-Ремо композитор почувствовал себя плохо, обращался к врачу, но все же продолжил путь до Арля, где ему пришлось задержаться и провести несколько дней в клинике. Отсюда он отправился домой, распрощавшись со своим другом. Так закончилась последняя большая концертная поездка Фальи.

Он возвратился в Гранаду, не вполне оправившись от болезни, приступы которой не покидали его. Надо было подумать о более спокойном месте для отдыха и полного восстановления сил, и вместе со своей сестрой он решил отправиться в Пальму на острове Мальорка.

Выбор был не случайным: еще несколько лет тому назад местная Ассоциация старинной и современной музыки, избравшая его, Равеля, Бартока, Онеггера своими почетными членами, пригласила приехать на остров, приняв участие в концертах. Там жил и друг композитора Хуан Мария Томас, написавший много лет спустя книгу «Мануэль де Фалья на острове».

28 февраля 1933 г. Фалья вместе со своей сестрой отправился на Мальорку, где провел несколько недель. Это были спокойные дни на солнечном острове, но также и дни активного участия в музыкальной жизни Пальмы. По просьбе Классической капеллы он сделал переложение «Ave Maria» Виктории и сам провел ее премьеру. Один из слушателей вспоминал: «Руками, взглядом, лицом он больше, чем дирижировал; умолял и держал в пальцах невидимые огненные четки» (26, с. 176). Одухотворенность, совсем не похожая на автоматическую точность, так восхищавшая Стравинского!

Кроме того, Фалья установил отношения с Шопеновским комитетом, устраивавшим ежегодные фестивали в Картагенском монастыре вблизи Вальдемосы, где некогда жил польский композитор. Несколько раньше комитет обратился к Фалье с предложением разрешить постановку «Блуждающих огоньков». На это последовал ответ его сестры, сообщавшей, что композитор хотел бы вновь просмотреть давно написанную партитуру до принятия оконча-

тельного решения. Это был изысканно вежливый отказ возвращаться к прошлому и пережитому.

Но в 1933 г. на Мальорке Фалья не мог остаться в стороне от очередного фестиваля и написал для его концертов «Балладу о Мальорке» для смешанного хора на слова Вердагера, построенную на начальной теме Второй баллады Шопена. Фалья посвятил «Балладу о Мальорке» Классической капелле, она же исполнила ее под управлением автора 21 мая 1933 г. во время Фестиваля Шопена, проходившего в здании Картаженского монастыря. Публика тепло приняла это произведение, высокую оценку дали ему и критики.

Еще одним артистическим триумфом Фалья явилось концертное исполнение заключительной сцены I акта «Короткой жизни». Под этим впечатлением он и оставил гостеприимную Мальорку, где пережил столько счастливых дней и встретил новых друзей.

Вот почему, возвратясь в Гранаду, где летний зной был для него трудно переносим, он решил возвратиться на Мальорку, чтобы провести там и зимние месяцы. Второе путешествие на «остров спокойствия» было также интересным во всех отношениях. Фалья отправился в путь с неоставлявшими его мыслями об «Атлантиде» и неожиданно возникшим замыслом нового произведения, потребовавшим немедленного осуществления.

24 декабря 1933 г. исполнялось 70 лет замечательному испанскому дирижеру, другу композитора Энрике Фернандесу Арбосу. Юбилейный комитет обратился к 40 испанским композиторам, в том числе к Фалье, с просьбой написать пьесу длительностью не более 3 минут. Фалья написал Фанфары на имя Э. Ф. Арбос для медных и ударных инструментов.

Сочиняя небольшую пьесу, предназначенную для торжественного концерта, Фалья, как и всегда, внес в нее много творческой выдумки. Партитура написана для 4 валторн, 3 труб, 2 литавр и 2 барабанов. Тема, построенная на семи звуках, буквенные обозначения которых воспроизводят инициалы и фамилию юбиляра (старинный прием, возрожденный Шуманом и использовавшийся другими композиторами, вплоть до Шостаковича). Звуки темы провозглашаются поочередно тремя трубами, играющими фортиссимо. Им вторят удары литавр, подчеркивающие тонику и доминанту, барабанная дробь, затем — хор валторн вплоть до мощного заключительного аккорда. Фалья еще раз показал мастерство лаконичного письма в этой здравнице своему старому другу.

На Мальорке Фалья был встречен по-дружески и сразу вошел в привычную для него жизнь. Он следовал строго установленному распорядку дня, посвящая большую его часть работе над «Атлантидой». Все больше он чувствовал ответственность художника и человека в создании крупного патриотического произведения такого масштаба. Он много говорил об этом с друзьями.

Один из них вспоминает, что идеал композитор видел в достижении духовного единства нации, не исключающего существования локальных культурных богатств. Такие мысли давно уже жили в нем, а теперь, в дни напряженных раздумий об «Атлантиде», приобретали новое значение.

Весною 1934 г. Фалья принял участие в Фестивале Шопена. Вместе с ним в концертах выступил Альфред Корто. Он начал свое выступление Второй балладой. Отзвучал последний аккорд, и тотчас же хор Классической капеллы запел Балладу о Мальорке, а за нею снова выступил пианист, сыгравший 24 прелюдии. Это стало поистине редкостной «данью почтения» Шопену, всегда являвшемуся для Фальи высочайшим образцом и примером. На следующий день Корто и Фалья посетили «Башню ветра», где Шопен провел трудный месяц тревог и болезни. Все это произвело неизгладимое впечатление.

18 июня Фалья попрощался с Мальоркой и по пути домой остановился в Барселоне. Он получил приглашение продирижировать посвященным ему концертом, присутствовал на спектаклях «Короткой жизни» и «Любви-волшебницы». Барселона принимала его с энтузиазмом, и это были последние светлые дни, пережитые им на родине.

Возвратившись в Гранаду, Фалья уже не нашел там ничего похожего на прежнее. Вольно или невольно тревожные настроения, переживавшиеся всеми, передавались и ему, перспективы будущего становились все более неясными и усугублялись болезненным состоянием. В таких условиях Фалья предпочел уехать на время в деревню, расположенную в предгорьях Сьерры-Невады. Это было в начале 1935 г.

По возвращении в Гранаду Фалья получил из Парижа печальное известие о кончине Поля Дюка, а вместе с тем и просьбу написать пьесу для номера журнала «Revue musicale», посвященного памяти покойного композитора. Так появилась на свет еще одна «дань уважения».

В этой маленькой пьесе, проникнутой скорбным настроением, Фалья использует тематический материал, заимствованный из фортепианной сонаты Дюка. В музыке

ощутимы связи со стилем французского композитора, и в то же время она отмечена чертами композиторского почерка Фальи, выразившего в этой лирической пьесе чувство глубокой печали об ушедшем друге, с которым было связано столько воспоминаний.

Пьеса была закончена в канун 1936 г. и опубликована в июньском номере «Revue musicale». За это время в стране резко обострилась политическая борьба, приведшая к дню 18 июня, обозначившему наступление одной из самых драматических эпох испанской истории.

В Испании разразилась гражданская война, уносившая каждый день много жизней. Грозный шквал обрушился на Гранадю — как известно, франкисты утвердились сперва на юге, в Андалусии. Фалья тяжело переживал трагическую судьбу родины, страшным ударом явилась для него гибель Федерико Гарсиа Лорки, зверски убитого фалангистами. Он требовал расследования обстоятельств убийства и наказания виновных. Но франкистские власти отказали в расследовании. Фалья замкнулся в стенах своего дома вплоть до осени 1939 г., когда навсегда покинул родной город и испанскую землю.

В эти годы только раз пробудилась его композиторская активность: в 1938-м он написал небольшую пьесу «Педрелиану» и вместе с тем решил объединить с нею три аналогичные пьесы, написанные ранее. Так появилась оркестровая сюита «Номепаjes» — последнее законченное произведение Фальи. Она носит чисто ретроспективный характер — композитор уходит в прошлое, в мир воспоминаний о дорогих для него людях, ищет в них опору в переживаемые им трудные и печальные времена.

Сюита «Номепаjes» открывается Фанфарами на имя Ф. Э. Арбос, за которыми следуют пьесы, посвященные Дебюсси и Дюка, переложенные для оркестра. Для каждой из них найдена своя тембровая палитра.

В пьесе, посвященной Дебюсси, композитор ограничивается деревянными духовыми, 2 валторнами, 2 литаврами, струнными, арфой и челестой, создавая камерную по своему характеру партитуру, в которой подчеркнуты все выразительные детали и тонко переданы эффекты гитарного звучания. Полной противоположностью является оркестровка пьесы памяти Дюка — она переложена для полного оркестра. Монументальность звучания сочетается с обычной у Фальи тщательностью разработки исполнительских предписаний — нюансов и штрихов, способов звукоизвлечения, точность выполнения которых становится стилистической нормой.

«Педрелиана» также написана для большого состава оркестра, построена на темах из неоконченной оперы Педреля «Селестина». Фалья остановил внимание на теме охоты, открывающей действие, и на другой, более спокойной, в которой, по мнению Паиссы, есть нечто близкое «придворным ариям», широко представленным в сборниках Педреля. В небольшом произведении Фалья искусно развивает тематический материал, создавая впечатляющую концовку сюиты «Nomenajes», оставшейся памятником дружбы и вдохновенного мастерства.

К 1939 г. относится еще одна «дань уважения», на этот раз выраженная в литературной форме. В мартовском номере журнала «Revue musicale» появились «Заметки о Равеле» — воспоминание о недавно ушедшем друге. В этом с любовью написанном очерке Фалья вспоминает о своих встречах с Равелем, дает тонкую характеристику его испанских страниц и высказывает мнение о главном, что заключено в искусстве этого крупнейшего композитора.

Конечно, Фалья говорит о несравненном равелевском мастерстве, всегда являвшемся для него высоким примером. Но он считает долгом еще больше подчеркнуть впечатляющую силу его музыки, в которой «отчетливо бьется сильное, искреннее чувство, порой скрываемое за налетом меланхолии или насмешливой иронии» (16, с. 89). Он находит у Равеля нечто особенно важное для людей, переживающих трудное время в канун грозных событий — веру в будущее, «то человеческое неизменное будущее, которому каждое поколение приносит в жертву всю энергию своего собственного настоящего» (16, с. 94).

Эти слова прямо относятся и к самому Фалье, определяя его отношение к происходящему вокруг. Он верил в силу истинного искусства, облагораживающего людей, помогающего им жить. Творчество Фальи всегда было вдохновлено этой высокой целью, он верил в «высокую полезность музыки с социальной точки зрения» (16, с. 78). И он имел все основания полагать, что это мнение опровергается всем укладом новых порядков.

Что бы ни говорили некоторые из зарубежных биографов Фальи о духовном кризисе как главной причине, вызвавшей желание скрыться за океаном от бушевавшей в Европе грозы, причины были, вероятно, более объективные, непосредственно связанные с драматическими событиями испанской жизни. Конечно, Фалья был далек от той ясности в оценке политической ситуации, которая год спустя вызвала решение Бартока покинуть родную землю. Но едва ли можно предполагать, что он мог примириться с

происходящим вокруг и не воспользовался первой возможностью, чтобы уехать подальше от царящего вокруг жестокого произвола. Жизнь в Испании становилась все непереносимее для такого чуткого человека и истинного гуманиста, каким был Фалья. Об этом он писал своему другу Х. М. Томасу: «Что с нами станется? Уверяю вас, дорогой дон Хуан, что это не жизнь и, что еще хуже, я не могу ни излечиться, ни закончить эту бедную „Атлантиду“...» (25, с. 192).

В октябре 1939 г. Фалья обратился к собравшимся в последний раз у него друзьям со словами: «Прощайте, прощайте все! До встречи в долине Иосафата! До встречи в долине Иосафата¹⁴!» (см. 37, с. 29). Можно ли яснее сказать о настроении, с которым он покидал горячо любимую им испанскую землю?!

•

В середине 1939 г. композитор получил приглашение Института испанской культуры в Аргентине продиржировать четырьмя концертами в Буэнос-Айресе. 2 октября он отправился в первое в его жизни заокеанское путешествие. В барселонском порту его провожали знакомые, среди которых находился и старый друг молодости Франк Маршал.

18 октября Фалья прибыл в столицу Аргентины, где был встречен еще одним другом из Барселоны — Хайме Паиссой, сохранившим для нас облик композитора, только что завершившего далекое и утомительное путешествие и сразу приступившего к репетициям предстоящих концертов.

Фалья показался ему больным, и это действительно было так. Он рассказал, что в течение нескольких последних лет почти не имел возможности двигаться и работать, ноги передвигались с трудом. Паисса рисует облик композитора в словах, во многом перекликающихся с другими свидетельствами, но и вносящих в него черты, появившиеся за последние годы.

«Лысина, весьма большая и довольно благородная, открывала высокий и полный череп хорошо сформированного додекацефала, человека средневековья. Миниатюрное тело, лениводвигающееся под простым и изящным, элегантным костюмом. Но он сберег сильные руки пианиста, не перестававшего ежедневно упражняться на клавиатуре, которые сохраняли господство над техникой, его

¹⁴ В долине Страшного суда.

искусство, его вдохновение оставались прежними» (42, с. 12).

Как ни трудно и утомительно было морское путешествие — самое большое в жизни композитора, — он сразу включился в репетиции с хором и оркестром. В них ему очень помог аргентинский композитор и дирижер Хуан Хосе Кастро, с которым у Фальи сразу установились дружеские отношения. В программу 4 концертов вошли произведения многих композиторов — от Моралеса, Виктории, Герреро и Эсины до Альбениса, Гранадоса, Альфтера, Паиссы, Турины, Эсплы и Родриго. Последний концерт (18 ноября) был посвящен творчеству Фальи, в нем впервые прозвучала сюита «*Homajes*». Перед слушателями развернулась широкая панорама старинной и современной испанской музыки. Фалья был принят с огромным уважением, как признанный мэтр современного искусства, концерты прошли с большим успехом и вызвали многочисленные отклики прессы. Так же блистательно выступил он и в двух концертах по радио.

В Буэнос-Айресе композитор завязал новые знакомства, в большинстве своем для него интересные. Но многочисленные встречи и визиты, усталость после трудной репетиционной работы, проведенной в короткий срок, постоянно повторяющиеся приступы болезни — все это, вместе взятое, делало жизнь в громадном и шумном городе слишком утомительной. Фалья подумывал о более спокойном пристанище, на чем настаивали врачи.

Переменив несколько мест, он, наконец, в 1941 г. обосновался в Альта Грасия в провинции Кордова и провел последние годы жизни на земле «*Новой Андалусии*».

Вместе со своей верной спутницей, сестрой, он поселился на окраинной улице в доме, носившем имя «*Los espinillos*» («*Мимозы*»). Дом был чистый и светлый, окруженный садом, откуда открывалась панорама горных склонов, покрытых зеленью. Фалье нравился этот «*полуиспанский, полуитальянский*» пейзаж.

Комнаты были обставлены скромно, в особенности — спальня композитора, напоминавшая монашескую келью. Его кабинет был просторным и светлым, книги и папки с рукописями располагались на большом столе в полном порядке. Все говорило о приверженности хозяина к пунктуальности, соответствовало его вкусам, располагало к работе. Мешало лишь состояние здоровья, оно оставалось плохим, требовало постоянного наблюдения врачей.

Кроме того, в нем все усиливался мистицизм, стремление к отрешенной от действительности созерцательности.

Один из современников, знавший его в Аргентине, рассказывает, что «он жил там, как праведник — уже, так сказать, вне этого мира... аргентинские музыканты уверяли меня, что Фалья жил в полном одиночестве, в некоем состоянии созерцания, можно даже утверждать, что он подчинял себя правилам отшельнической жизни» (см. 12, с. 73).

Склонность к этому проявлялась и раньше, но теперь, вдали от родины, она, очевидно, становилась властно воздействующей на течение жизни. Известно, что в 1941 г. он подумывал о возвращении в Испанию, чтобы посвятить остаток дней размышлениям в одном из монастырей. Все это осталось лишь намерением, что же касается размышлений, то он мог предаваться им и в своем доме в Альта Грасия. Испания же всегда оставалась в его сердце. Говорят, что, живя в Аргентине, он носил двое часов — одни показывали время Буэнос-Айреса, другие — Мадрида.

Живя в тихом провинциальном городе, в 700 километрах от столицы, Фалья крайне редко выезжал за его пределы, разве лишь для концертных выступлений. Так, в 1942 г. он продирижировал двумя концертами на радио, и это было едва ли не последним его выступлением с оркестром. Позднее он отказывался от концертных приглашений по состоянию здоровья, хотя и был заинтересован в них материально. В этом отношении он испытывал большие трудности — авторские доходы резко сократились. На помощь пришли друзья, выхлопотавшие для него небольшую стипендию от Общества испанских авторов. Это поддержало Фалью и его сестру, позволило сохранить привычный ритм жизни и работы.

Его распорядок дня был своеобразным. Фалья вставал поздно, много времени отдавал медицинским процедурам и корреспонденции — в ней он отличался крайней аккуратностью, отвечая незамедлительно на все получаемые письма. Приходили и визитеры — местные жители и приезжие, среди которых не раз появлялся и Хайме Паисса, приехавший из Буэнос-Айреса. С течением времени количество таких встреч сокращалось, и Фалья все более строго соблюдал свой режим уединения. К этому вынуждали и усиливавшиеся недомогания.

Отдавая первую половину дня различным заботам, Фалья начинал работать около пяти часов и продолжал до полуночи, отрываясь лишь для позднего ужина. Странный режим для человека, испытывавшего постоянные недомогания, но Фалья привык к нему и считал такой образ жизни удобным и нормальным.

В этом странном и во многом сложном состоянии протекали последние годы жизни Фальи. Время от времени его посещал Хайме Паисса, и они проводили часы в долгих беседах. Так было и осенью 1946 г., когда Фалья вспоминал «многие обстоятельства своей жизни, высказывал мнения, суммируя познание им на жизненном пути, чтобы оно стало достоянием друзей» (27, с. 7). В этом чувствовалось что-то финальное, хотя композитор и не оставлял работы, более того — чувствовал возросшую ответственность художника.

О ней он говорил и писал в своих письмах. В одном, относящемся к 1945 г., он сообщает, что среди всех недугов сохранил доброе расположение к работе, не прекращает ее даже в дни тяжелых приступов болезни. Все силы были отданы им «Атлантиде».

Она подвигалась медленно, и помехой было не только общее состояние, но и возросшая до предела требовательность. Фалья сказал в свое время одному исполнителю, что следует писать не торопясь, а еще меньше публиковать. Он требовал полной законченности и органичности музыкального воплощения, не заботясь о том, сколько времени потребуется для достижения этого идеала. Но музыка никогда не уходила из его помыслов: «Я чувствую потребность жить со своей музыкой и носить ее в себе, долго хранить ее, чтобы позволить расцвести на досуге этому таинственному организму, который станет моим произведением. Я не понимаю, как артист может не работать все время и как работать все время, не находясь в одиночестве» (см. 35, с. 8).

Призыв к постоянству непрерывной работы находился, казалось бы, в противоречии с реальной практикой композитора, но природа таланта диктует свои законы, не всегда заметные и понятные для стороннего наблюдателя. Фалья всегда казалось, что можно сделать лучше, а это означало для него предельную точность лаконичного высказывания. Применение такого принципа в масштабах «Атлантиды» создавало дополнительные трудности, не говоря уже о затратах времени. А что касается самокритичности, то она иногда доходила до предела возможного, до требования полной переоценки сделанного раньше, причем выраженного в самой категорической форме, вплоть до уничтожения попадавших в его руки нотных изданий.

Сначала границей допустимого объявлялась опера, затем она отодвигалась все дальше — вплоть до пожелания, чтобы ни одно из его произведений, написанных до «Балаганчика», не исполнялось в концертах! Мало у кого друго-

го можно найти пример такой самоотверженности в подведении жизненных итогов! Но Фалья шел еще дальше, считая, что «нет необходимости выносить творчество для знакомства публики, рассматривая искусство как способ подчинения творческой воле художника» (см. 35, с. 100). К счастью, для любителей музыки и для самого Фальи это осталось лишь парадоксальным высказыванием, интересным для понимания сложного и противоречивого внутреннего мира композитора.

Хайме Паисса, постоянно навещавший Фалью в последние годы, рассказывает, что часто он не имел сил даже для ответа на письмо и в таких случаях ограничивался посылкой телеграммы. Но как бы ни было плохо состояние здоровья, он неизменно встречал приходивших к нему на дом медиков тщательно, даже элегантно одетым. Это явилось одним из проявлений самодисциплины и силы воли, живших в хрупком и болезненном теле.

Они не оставляли дону Мануэля вплоть до утра 14 ноября 1946 г., когда его жизнь оборвалась в результате острого сердечного кризиса. Тело Фальи было перевезено в Испанию и торжественно погребено в соборе Кадиса. В последний путь его провожал Реквием Виктории, спетый Классической капеллой, прибывшей с острова Мальорка. Так сын Кадиса возвратился навечно на родную землю, всегда остававшуюся для него дорогой.

*

Последним, оставшимся незаконченным произведением Фальи явилась «Атлантида» — оратория по поэме каталонского поэта Хасинто Вердагера. Уже говорилось о том, что Фалья обратил на нее внимание потому, что ее образное содержание было связано с океаном, на берегу которого стоит его родной город. Конечно, его заинтересовала и широта историко-культурного диапазона поэмы, охватывавшей область мифов и реальных событий, вплоть до плавания Колумба и открытия Америки. Все это вновь перекликалось с мыслями о Кадисе.

Читая стихи Вердагера, композитор переносился воспоминаниями в годы детства и ранней молодости, находил в них многое, волновавшее фантазию — руины храма Геркулеса, легенды о садах Гесперид, а рядом с этими сказочными преданиями возникали вполне реальные образы портовых городов, откуда Колумб направлялся на поиски Нового Света. Его мысли постепенно складывались в общеиспанскую, более того — заокеанскую концепцию. Так возникал замысел произведения, приобретавшего все более

широкие очертания, увлекавшие творческую мысль к новым горизонтам испанского музыкального искусства, не знавшего еще концепций такого масштаба. Это требовало от композитора огромного напряжения сил, возможно, он находился на пределе возможностей. Но упорство и настойчивость, с которыми он в течение 20 лет возвращался к этому замыслу, свидетельствовали, что он являлся для композитора жизненно важным.

Трудно с полной уверенностью проследить пути формирования замысла композитора, но несомненно, что он далеко ушел от первоначальных планов и много раз изменял общее направление хода мысли. Первоначальным намерением композитора являлось написание сравнительно небольшого вокально-симфонического произведения, но по мере работы над ним контуры целого размывались и становились неясными. Даже в 1945 г. нельзя было говорить об окончательном решении — композитор видел будущее произведение настолько большим, что для его исполнения потребовалось бы 2 вечера. И хотя он и делился иногда своими планами с друзьями, никто к этому времени не слышал музыки «Атлантиды», известно было лишь, что существует множество эскизов, что закончены лишь отдельные фрагменты, главным образом хоровые, в которых композитор во многом исходит от полифонических традиций «золотого века» испанской музыки. Другими словами, сведения о 20-летнем труде композитора были очень скудными и долго оставались такими после ухода его из жизни.

Как известно, все рукописи композитора были отправлены дипломатической почтой в Испанию, где их передали на хранение родным. В течение 8 лет они никого не допускали к ознакомлению с материалами «Атлантиды». Лишь в 1954 г. любимый ученик Фальи Эрнесто Альфтер получил доступ к архиву и с возрастающим волнением изучал отдельные, вполне законченные эпизоды и множество набросков — их оказалось 213 страниц и 193 отдельные заметки, к сожалению, не систематизированные, без указания на объединяющий их принцип. На первый взгляд сведение всех материалов в одно целое представлялось неразрешимой задачей, но художественная ценность эскизов была несомненной и волновала воображение музыканта, проникшего в творческую лабораторию Фальи, где все несло отпечаток его беспокойной, вечно ищущей мысли. Разгадать внутреннюю связь было очень трудным делом, требовавшим не только знаний и мастерства, но и способности к долгому и самоотверженному труду. Всеми этими качествами и обладал Эрнесто Альфтер.

«Первой заботой Альфтера явились упорядочение и классификация материалов в последовательности, указанной либретто», — пишет С. Дюмарке (25, с. 204). После длительного изучения стала ясной конструкция произведения, состоящего из пролога и 3 больших частей. Они находились в различной степени завершенности. Фалья закончил или почти закончил пролог, с его «Гимном Испании», написал хоры и речитативы I части. Вторая часть дошла до нас в виде разрозненных эскизов, часто сводившихся к записи одной лишь мелодической линии. Сведение их в законченное целое, по существу, зависело от интуиции и таланта редактора. Альфтеру пришлось сделать и оркестровую партитуру. Работа над материалами «Атлантиды» оказалась трудным делом, потребовавшим 7 лет напряженного труда. Надо отдать должное самоотверженности Альфтера: он работал чрезвычайно тщательно, воодушевленный мыслью о том, чтобы донести до слушателей замысел своего учителя. Ему пришлось восполнять многие недостающие места, он старался при этом как можно больше основываться на эскизах, оставаться в их стилистических рамках. Благодаря талантливому труду реставратора, а иногда и соавтора, «Атлантида» смогла стать достоянием любителей музыки.

Первое исполнение фрагментов «Атлантиды» состоялось 24 и 30 ноября 1961 г. в Барселоне и Кадисе. Играл Барселонский муниципальный оркестр под управлением Эдуардо Толдра, пел барселонский хор, сольные партии исполняли Виктория де лос Анхелос и Раймундо Торрес. Концерты привлекли внимание испанской и зарубежной общественности. Публика принимала музыку Фальи с прежней теплотой. Пресса отмечала достоинства самого произведения и работы Альфтера, указывала на высокую простоту стиля.

«Фалья показался мне пророком, вышедшим из могилы пятнадцать лет спустя, пятнадцати лет поисков, изучения, открытий и дискуссий, и сказал нам: „Вот правда, вот музыка, где образ человеческих походов является только отражением божественного плана“» (25, с. 223). Эти слова С. Дюмарке дают возможность перенестись в атмосферу, царившую в концертных залах Барселоны и Кадиса.

Полностью «Атлантида» прозвучала в миланском театре «Ла Скала» 18 июня 1962 г. под управлением дирижера Томаса Шипперса с участием Джульетты Симионато, Терезы Стратас, Лино Пульиси. Декорации и костюмы были выполнены по эскизам Николая Бенуа. Привлечение крупных артистических сил свидетельствовало о том, какое

значение придавалось этой премьере. Но прием публики не был столь единодушным, как в Испании.

Впрочем, критика отмечала и на этот раз высокие достоинства произведения — «песнь человека, который говорит о важном, очень важном». В Фалье находили «одного из крупнейших полифонистов нашего века», достойного продолжателя Кабесона и Виктории. Итальянский музыковед Массимо Мила, составитель ценного сборника статей, посвященных Фалье, отмечал высокий уровень финала — «самой прекрасной части произведения, а также всего, что дала музыка нашего века». Говорилось и об отказе композитора от сюжетов и языка более ранних произведений «ради возрождения духа палестриновского Квинточен-то и сокровищ испанской полифонии» (25, с. 229—230).

Исполнение «Атлантиды» ввело слушателей в мир многолетних исканий мастера, открыло некоторые новые черты дарования, которые, впрочем, не изменили уже сложившегося представления о его облике. Для полной оценки партитуры необходимо было бы сравнить ее с рукописями Фальи, но это оказалось невозможным, ибо его наследники отказывались допустить музыковедов в архив, ссылаясь на необходимость сохранения тайн творческой лаборатории. И все же следует сказать в общих чертах о произведении, которое остается мало известным любителям музыки.

Замысел композитора был широкоохватным и многоликим в его причудливом сплаве легендарных и исторических образов, с ее романтически-восторженными длиннотами, с эпическим прославлением иберийских народов и исторической миссии Колумба. Все это должно было найти воплощение в звуковых образах громадного произведения.

По словам Хайме Паиссы, очень высоко оценивавшего «Атлантиду», Фалья хотел создать «испанского «Парсифаля», мистерию нации, ее устремленность в пространстве и времени, ее связь со стихией океана» (42, с. 160). Такой ракурс темы был весьма необычным для автора «Балаганчика» и Концерта для клавесина, требовал восхождения на высшую ступень художественного синтеза всех национальных элементов, отказа от конкретной жанровости, всегда игравшей важную роль в его музыке. Это требовало также способности объединить разнохарактерные эпизоды в строгой конструкции произведения, выведившего в еще не освоенные копози- тором области.

«Атлантида» в той форме, которую она обрела в результате работы Альфтера, — большая оратория, где главное место занимают хоровые сцены. Подчас она вызывает

мысль о возможности сценического воплощения, о чем говорил, впрочем, без полной уверенности и сам автор.

Пролог начинается оркестровой картиной бушующего моря, полузатонувшего корабля и возникающего из пучины видения Атлантиды. Использована вся мощь тройного состава оркестра, пополненного двумя фортепиано и многочисленными ударными. За этой широко написанной фреской следует величавый «Гимн Испании», построенный на архаических гармониях.

Первая часть, наиболее законченная из всех, переносит в мир легендарных образов. Среди них выделяется «Ария Пирена», духа гор (последняя страница, написанная композитором, датированная августом 1946 г.), с ее широким мелодическим распевом. Благородна в своем величавом звучании «Песнь Барселоне», написанная для хора в своеобразной полифонической манере. С нею перекликается заканчивающая I часть «Песнь Атлантиде». Это два впечатляющих по силе художественного обобщения эпизода I части.

Во II части, где особенно ощутима рука редактора, мысль композитора продолжает витать в кругу фантастических образов, воплотившихся в красочной, живописно-изобразительной музыке. Изящество мелодии и хорового письма, ясность архаического лада, оттененного политональными эффектами, легкость танцевального ритма оживляют эту прекрасную музыку, рисующую картины сказочных садов и пляски Плеяд.

Третья часть вводит в мир исторических событий, связанных с плаваниями Колумба, хотя, в соответствии с общим характером музыки, трактованных в символическом плане. В музыке III части выделяются «Сон Изабеллы» и «Привет моря», которые смело можно причислить к числу лучших достижений композитора.

«Сон Изабеллы» переносит в дворец Альгамбры, в комнаты королевы. В нем звучат староспанские интонации и ритмы, мастерски развитые композитором. За инструментально-хоровой прелюдией следует Романс, построенный на теме народной каталонской песни. Музыка отмечена печатью высокого артистического вкуса и вдохновения.

В оценке достоинств «Привета моря» критики не скупилась на самые высокие похвалы: «музыка вне времени, вне мира», самые прекрасные страницы «не только в творчестве Фальи, но также с начала столетия» (25, с. 219). Большой эпизод основан на мотиве из «Кантиг» Альфонса Мудрого. Особый колорит создается сочетанием звучаний мужского и детского хоров.

Оратория заканчивается широко развернутым хоровым финалом, проникнутым величаво-гимническим характером, выраженным в свободно льющемся мелодическом распеве и в масштабности построений. Монументальность финала необычна для композитора, как, впрочем, и ряд других страниц партитуры, которая должна еще стать предметом подробного аналитического разбора.

Но можно ли считать «Атлантиду» вполне достоверным выражением концепции Фальи? Можно ли видеть в ней законченное выражение его новых эстетических идеалов? Эти вопросы не раз ставились на страницах музыковедческих исследований, посвященных испанскому мастеру, и, по существу, оставались без достаточно убедительных ответов, ибо трудно было предвидеть пути композиторской мысли при окончательном сведении эскизов и фрагментов, сочинявшихся на протяжении 20 лет и отражавших различные фазы творческого процесса. Отсюда и разнообразие почерка в отдельных фрагментах, которое не могла, да и не должна была сгладить рука редактора. Возникает даже вопрос — было ли это вообще возможным, не отказался бы сам композитор от многих эпизодов, заменив их другими. Несомненно, он искал путь к стилистическому синтезу, думая при этом о совершенстве воплощения, всегда остававшемся для него непререкаемым качеством художественного произведения.

Все это — риторические вопросы, но они тревожат каждого, кто ценит и любит наследие большого композитора и хочет проникнуть в существо замысла, которому он посвятил столько лет собирания и изучения материалов, раздумий и напряженного труда.

Как бы то ни было, «Атлантида» привлекает к себе и грандиозностью концепции, и красотой музыки лучших страниц, законченных или почти законченных композитором. Это и определило успех ее первых исполнений, оставшихся, впрочем, немногочисленными. Возможно, что в будущем положение изменится, но пока «Атлантида» интересует больше музыковедов, чем слушателей, так полюбивших другие произведения Мануэля де Фальи.

При всем этом невозможно оставить без должного внимания эпилог творческой жизни мастера, воодушевленного большой художественной целью, носителя лучших национальных традиций, стремившегося сделать свою музыку «актом веры» в духе старинных *autos sacramentalis*. В этом проявился еще один аспект испанского наследия, который интересовал Фалью, начиная с памятных встреч с Педрелем, открывшим перед ним сокровища прошедших

веков, раскрывшим перед ним широчайшие историко-культурные перспективы.

Во всяком случае, его мысль никогда не успокаивалась, уходила к новым берегам, и не случайно, быть может, ее так привлекал образ Колумбовых каравелл, плывущих по неизведанным океанским просторам. Многолетний труд над «Атлантидой» приобретает символическое значение, выражает устремленность к далекому, почти недостижимому идеалу. Он всегда находился перед духовным взором Мануэля де Фалья.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

В тройке лидеров испанского музыкального возрождения Мануэль де Фалья был самым младшим, и его путь, пролежавший в несколько иное время, во многом отличался от пройденного старшими современниками — Альбенисом и Гранадосом. Хотя он, подобно им, интенсивно разрабатывал родной фольклор, но в ином плане, опираясь на глубоко усвоенные уроки Педреля, раскрывшего перед ним широкие горизонты испанского искусства в историческом и современном аспектах. Фалья вспоминает слова Педреля о том, что «подлинно национальный характер музыки заключается не только в народной песне и в инстинкте доисторических времен, но также в духе народа и в шедеврах великих веков искусства» (см. 16, с. 65). Сам он придавал этому важнейшее значение так же, как и традиции высокого профессионализма, в которых Педрель воспитывал своих учеников.

Конечно, и Альбенис и Гранадос обладали профессионализмом, но он вырабатывался в иных культурно-исторических условиях, под влиянием практики романтической импровизационности: ее чертами отмечены многие их произведения. В свое время они создавали импульс для развития испанской музыки. Теперь жизнь выдвигала новые задачи, отчетливо сформулированные Педрелем, кстати сказать, оказавшим влияние и на двух старших мастеров испанского музыкального возрождения. Они шли в последние годы своей жизни к утверждению более широких и универсальных концепций, как это показывают, например, «Иберия» Альбениса и «Гойески» Гранадоса. Но Фалья пошел по этому пути дальше, обозначив новый этап в раз-

витий национальной традиции. Это было связано не только с особенностями общекультурного и творческого облика, но также и с условиями, в которых выросло и окрепло его дарование. Он выступил выразителем устремлений испанской музыкальной культуры, вновь выходящей на мировую арену с общепризнанными достижениями.

Фалья прошел более основательную и систематическую композиторскую школу, чем Гранадос, не говоря уже об Альбенисе. Они не имели возможности получить такое образование, представление о технике композиции формировалось у них в процессе практической работы, нередко их произведения несли на себе печать романтической импровизационности. Это, конечно, не уменьшает художественной ценности их лучших страниц, но взлеты таланта, возможно, были бы еще выше при опоре на настоящую композиторскую школу. Она становилась неперенным условием и необходимостью для дальнейшего развития молодой испанской музыки. И Мануэль де Фалья явился одним из тех, кто смог получить солидную подготовку в Кадисе и Мадриде, позднее в Париже. Ему много принесло постоянное общение с французскими композиторами, особенно с Полем Дюка, с которым он часто советовался по профессиональным проблемам. Но прочная основа была заложена уже в Испании.

И это не только факт биографии Фалья, но и характерная примета времени. Движение испанского музыкального возрождения было связано с общекультурным подъемом, с повышением уровня профессионального образования и науки. В этой связи появление такого деятеля, как Педрель, было вполне закономерным. В стране резко возрос авторитет музыкальной педагогики, и молодежь могла пройти солидную школу в Мадриде и Барселоне. Вместе с тем в музыкальной жизни происходили важные перемены, в ней все большую роль начинало играть новое поколение. Мануэль де Фалья принадлежал к нему, он был прекрасно подготовлен для решения больших задач, вставших перед испанским музыкальным искусством, критерии оценок в котором становились иными, общеевропейского уровня.

Речь идет не только о мнениях, высказываемых о творчестве того или иного композитора, но и о его собственной концепции, самооценке и требованиях. Мануэль де Фалья принадлежал к числу тех, кому такая сознательность была присуща в высшей степени.

Композиция всегда была для Фалья строгим, продуманным до малейших подробностей процессом, где не ос-

тавалось места для случайностей. Работа над произведением состояла для него в «очищении, упрощении и прояснении» (42, с. 191). Он подчинялся установленным им самим строжайшим требованиям, не оставляя места чему-либо непродуманному — все находилось в полном соответствии с замыслом, доведшимся в своем воплощении до полного совершенства. Композитор был последователен в подчинении установленным для себя принципам, например, принципу гармонического построения на основе натурального звукоряда, о верности которому не раз говорил в своих беседах. Но он также постоянно расширял сферу поисков, осваивая все новые области.

Фалья не принадлежал к числу тех, кто ограничивается кругом усвоенного, он шел в ногу с веком, творчески воспринимал новые технические средства, вводил их в практику испанской музыки, никогда не забывая о ее сущности и требованиях индивидуальности.

Он подчеркивал значение профессиональной культуры и мастерства, утверждая, что для достижения художественных целей надо обладать «в своей профессии сознательной и совершенно законченной подготовкой». При этом он говорил о роли таланта и творческого инстинкта: «можно приобрести знания в искусстве, но нельзя обучиться ему» (16, с. 38). Что же касается рационального начала, творческого разума, то он должен служить инстинкту, «направляя его, придавая ему форму, обуздывая; но ни в коем случае не разрушать инстинкт, вопреки стольким непреложным правилам, заполняющим учебники» (16, с. 38).

Не случайно эти мысли были высказаны в предисловии к «Краткой музыкальной энциклопедии» Хоакина Турины, вышедшей в 1917 г. При всех отдельных разногласиях с ее автором Фалья нашел в ней утверждение строгих принципов композиторского мастерства, приобретавших важнейшее значение в новых условиях.

Национальный характер творчества Фалья раскрывается прежде всего в тематике, образах и сюжетах его произведений, всегда связанных с жизнью и культурой Испании. Национален его творческий темперамент, отношение к теме, характер ее воплощения. Национально сознание коренных задач искусства в духе идей Ренасимьенто. Таков, наконец, музыкальный язык, глубоко уходящий корнями в родную почву, и самый характер его композиторского мышления.

Нельзя забывать и о том, что он расширил жанровый диапазон испанской музыки, достигнув большего, чем его

непосредственные предшественники.) Конечно, Педрель, Альбенис и Гранадос обогатили национальный музыкальный театр талантливыми произведениями, но именно Фалье удалось создать произведение, вошедшее в репертуар оперных театров многих стран. Он, по существу, явился пионером испанского балета, внес значительный вклад в концертно-симфонический жанр. И если Альбенис и Гранадос завоевали мировое признание своими фортепианными и вокальными пьесами, то Фалье достиг того же с произведениями крупной формы. Это указывало на множественность путей развития испанской музыки, которая на рубеже XIX и XX ст. вновь утверждала свое значение и место в общей картине современного музыкального искусства. Автор «Любви-волшебницы» и «Балаганчика» занял в нем свое — почетное — место.

Наследие Фалье примечательно еще одной особенностью. Количественно оно невелико, но в каждом произведении композитор обращается к другому жанру, решая задачу с полной самостоятельностью и законченностью. Его внимание дважды привлекал лишь жанр балета, но каждый из них имеет свою концепцию. Постоянство устремления к новым жанрам свидетельствует о пытливости и неустанности исканий, о нелюбви к повторам. А может быть, и о сознании того, что при сложившейся практике композиторской работы, длительном вынашивании и воплощении замысла он не мог позволить себе возвращаться к уже освоенному, чувствуя необходимость расширения жанровых рамок родного искусства.

Творчество Мануэля де Фалье в своем роде уникально. За 22 года (1904—1926) им было написано немногим более 30 произведений. Из них, если говорить о главном, следует назвать всего 8 — оперу, два балета, «Балаганчик», «Ночи в садах Испании», Концерт для клавесина, Четыре испанские пьесы, Семь испанских песен. На них зиждется мировая известность и слава композитора. Остальное, впрочем, также немногочисленное, нельзя сравнивать с вершинными достижениями. После 1925 г. — лишь 5 небольших пьес да затянувшаяся на долгие годы работа над «Атлантидой». Мало, очень мало для такого громадного таланта, но зато в каждом произведении он выступает во всей полноте своих сил, решает принципиально новые задачи, находя каждый раз особую художественную и техническую концепцию. Такая концентрация творческой мысли в немногих страницах поистине удивительна, она говорит о необычности природы дарования и самой личности композитора.

Все это связано с той самостоятельностью композиторской манеры, о которой много говорилось в предшествующих главах. Можно добавить лишь, что субъективное начало, входит в общую панораму искусства своего времени. Это прямо относится и к Фалье, во многом повлиявшему на дальнейшие судьбы испанской музыки, которую он обогатил своими произведениями и творческими идеями.

Но это не всегда осознается с полной ясностью. Приходится иногда читать, что, не будучи новатором масштаба Стравинского или Шёнберга, Фалье оказывается не слишком привлекательным для молодого поколения. Взгляд односторонний, не учитывающий важности новой трактовки испанского фольклора, характерной для Фальи и его эволюции, устремленной в будущее.

Мера новаторства — не единственный критерий, определяющий влияние композитора на современников, а тем более соотечественников. Фалье указал общую направленность дальнейшего развития испанской музыки, что имело громадное значение для молодых композиторов. Независимо от направлений и характера стилистических исканий все они принадлежали к школе Фальи, если понимать это в широком смысле слова.

Это — тема специального исследования, выходящего за рамки монографии о композиторе. Но нельзя не сказать в ней, хотя бы вкратце, о продолжении традиции Фальи во втором поколении Ренасимьенто. Оно росло и работало в иных условиях по сравнению с первым, в изменившейся исторической и социальной обстановке и все же оставалось тесно связанным с исканиями старших мастеров, использовало накопленный ими опыт. Особое значение приобрел опыт Фальи как в силу большей хронологической близости, так и благодаря особенностям дарования, о которых уже говорилось выше.

Молодое поколение живо интересовалось поисками Фальи, приведшими к Концерту для клавесина, композиторам этого поколения импонировал уход от локальности к новой концепции национального искусства. Так идеи Фальи воодушевляли представителей школы испанского неоклассицизма, очень разнохарактерных по своему облику.

Среди композиторов, выдвинувшихся в 20-е гг., видное место занимают братья Родольфо и Эрнесто Альфтер, оба близкие Мануэлю де Фалье по своим эстетическим принципам. Родольфо Альфтер продолжил линию, намеченную Концертом для клавесина, строгая дисциплинированность

композиторского мышления также роднит его с автором «Балаганчика». Что касается его брата Эрнесто, то, будучи учеником Фальи, он также вдохновлялся принципами, воплощенными в последних произведениях учителя, развивая их в духе собственной творческой концепции.

Во многом близки Фалье и такие композиторы, как Хулиано Баутиста и Сальвадор Бакарисса. Среди произведений Баутисты об этом говорит вокальная поэма «Три города» на стихи Гарсиа Лорки. В исканиях Бакариссы преобладает неоклассическая устремленность. Важную роль в развитии Хоакина Родриго, по его собственному признанию, сыграло знакомство с музыкой «Балаганчика». Творчество этих и многих других испанских композиторов во многом утверждает важность идей Мануэля де Фальи для современности.

Он завершил героический период развития новой испанской школы, период бури и натиска, когда еще сильно чувствовались романтические влияния, сказавшиеся и на некоторых из его произведений. Альбенис и Гранадос являлись детьми XIX в., Фалья — XX, и он, естественно, включился в общую панораму не только испанского, но и мирового искусства. Фалья по праву занимает место в кругу лидеров национальных школ, так ярко проявивших себя в первые десятилетия века. Перед ними стояли общие проблемы и одна из них — творческое отношение к фольклору. Конечно, эволюция Фальи была индивидуальной, но она находилась в кругу исканий европейской музыки, так или иначе затрагивавших Дебюсси и Равеля, Бартока и Стравинского. Самостоятельность творческого мышления и высокие художественные достоинства произведений Фальи принесли им мировую известность. В нем по справедливости видели талантливейшего выразителя испанской музыкальной культуры.

Фалья, проживший 25 лет своей жизни в прошлом веке, быстро освоился в новой музыкальной обстановке, нашел общий язык с крупнейшими композиторами Франции, которые во многом помогли ему и в уяснении насущных проблем его родного искусства. На этом пути он создал такие, типичные для него произведения, как «Ночи в садах Испании» и «Любовь-волшебница», обозначившие новый этап в развитии испанской музыки. Он мог бы долго разрабатывать золотonosную жилу, но не остановился на этих блистательных достижениях, продолжая искать другие возможности обновления стиля, к чему его побуждали не только нелюбовь к повторам, но и зов быстро текущего времени. Сознательно или интуитивно, но он не мог не

ощутить, что настала пора перехода от местного к общему, утверждению нового испанского стиля без предпочтения одной из локальных форм. Путь к этому был во всех отношениях сложным, требовал отказа от сложившихся и трудно искоренимых предубеждений. Прошло немало времени, прежде чем в «Балаганчике» произошло то, что испанские музыковеды называют «эстетической революцией». Здесь была достигнута новая ступень обобщенного выражения национального характера.

Сам Фалья не случайно придавал «Балаганчику» и Концерту для клавесина особое значение, ибо он отчетливо понимал, что овладел в них средствами новой выразительности, которые становились нормами новой — универсальной — концепции национального стиля. Она предстала перед ним в неоклассическом облике, в чем проявилась, конечно, связь с общими тенденциями в развитии современного искусства, но Фалья сохранил испанскую сущность своей музыки, ярко выраженную и в неоклассический период ее эволюции. Она вовлекала в свою сферу все больше крупнейших художественных явлений прошлого, и они возвращались к новой жизни, обогащая творческую мысль современного композитора. Путь к этому был указан еще Педрелем, но именно Фалья первым и с такой убедительностью воплотил мысли историка в произведениях искусства. И хотя их было немного, в них современники находили глубокий кладезь новаторских идей и находок.

Композитор постоянно выступал против многочисленных еще приверженцев привычных штампов, любителей стандартных салонных и эстрадных пьес, заслонявших истинную сущность национального искусства. Он видел смысл своей деятельности в утверждении его идеалов, по этому пути шли и другие передовые музыканты, воодушевленные идеями Ренасимьенто. Они вовлекали в свою орбиту все больше сторонников, укрепляли свой общественный авторитет реальностью творческих достижений.

Фалья говорил, что для художника существует только один путь — непрерывной работы и исканий, и лишь вступив на него, он может выполнить свою миссию. Поэтому композитор и призывал учиться у великих мастеров прошлого и современности, учиться без подражания, творчески осваивая то, что ближе всего собственной индивидуальности художника. Испанский музыковед А. Фернандес-Сид отмечает широту музыкальных интересов Фальи: от Виктории с его строгой диатоникой до увлечения вагнеровским «Тристаном», а затем — искусством дорогих ему Дебюсси

и Равеля. Странствуя по океану музыкального искусства, он руководствовался ясно осознанной целью.

Испанский мастер не делал из нее тайны, охотно делился своими взглядами с другими, любил эти беседы, он был «большой говорун» (*el gran hablador*). В опубликованных воспоминаниях о нем сохранилось много интересных мыслей о важнейших проблемах развития искусства, всегда волновавших его ум. Тем же беспокойством творческой мысли отмечены и статьи композитора.

Мануэль де Фалья редко выступал в печати, но его выступления были всегда значительными. Ему было о чем сказать, и он умел находить нужные слова. В каждой из его статей слышится голос большого художника, имеющего твердые принципы и умеющего отстаивать их. Поэтому статьи так важны не только для характеристики эстетических позиций самого композитора, но и для понимания многих явлений современного ему музыкального искусства, в особенности французского, мастерам которого он посвятил интереснейшие очерки.

В статьях Мануэля де Фалья привлекает богатство содержания, неизменно актуального. Он не брался за перо иначе, как для высказывания того, что волновало его — непосредственного участника строительства испанской музыкальной культуры. Но ход мыслей часто выводил за ее пределы, и это вполне соответствовало широте взглядов и универсальности концепций, выработанных по заветам Педреля. К этому надо прибавить, что в статьях чувствуется высокая осведомленность композитора в общеэстетической проблематике, что они сохраняют важное значение в качестве познавательных материалов, нисколько не теряющих своей ценности с течением времени.

Это тем примечательнее, что все написанное Фальей было связано с чисто внешними поводами. Он писал то, что именуется «статьями на случай»: это рецензии либо юбилейные отклики. Но во всех обстоятельствах он всегда находил возможность для достаточно полного высказывания важных и значительных мыслей. В таких статьях перед ним открывались широкие перспективы, ибо он всегда писал о том, что его волновало и являлось глубоко прочувствованным.

Уже упоминалось о статьях Фальи, посвященных Дебюсси и Равелю. В них говорится о характере связей между французской и испанской музыкой, подчеркивается приоритет Дебюсси в открытии важных для него новых выразительных средств, высокое мастерство в развитии первичных элементов. Это качество отмечается им в музыке Ра-

веля. Статья о ней стала последним обращением Фальги к французской культуре.

Полна интереснейших мыслей статья о Фелипе Педреле, проникнутая чувством глубокой признательности к учителю, наставнику и вдохновителю целого поколения испанских музыкантов. Он называет имена его учеников, «более или менее постоянных» — Исаака Альбениса, Энрике Гранадоса, Амадео Вивеса, Бартоломео Переса Касаса и других.

Он полагает, что появление оперы «Пиренеи» и манифеста «За нашу музыку» сыграло решающую роль в их судьбе, ибо Педрель показал, что «испанская музыкальная драма, так же как все музыкальное творчество, которое стремится представить нас мировому искусству, должна черпать вдохновение столько же из родника многообразной испанской традиции, сколько из замечательных сокровищ, завещанных нам нашими композиторами XVI—XVIII столетий» (16, с. 64).

Отмечая историческое значение музыковедческих трудов Педреля, Фальга указывал на их тесную связь с композиторской практикой — в этом заключался для него высокий смысл дела «отца новой испанской музыки», который прежде всего заботился о ее творческом обогащении. Огромное значение имело для этого опубликование Собрания испанских песен — неоценимого источника мелодий и антологии их гармонизации: здесь помещены обработки песен, сделанные в разное время. Композитор «найдет в нем не только многочисленные и разнообразные образцы нашей народной музыки, но и много ценного в ладовом и гармоническом отношениях, вытекающих из ритмико-мелодической сущности этой музыки» (16, с. 72). Фальга заканчивает статью словами любви и «сыновнего воздаяния» памяти человека, «благодаря творчеству и апостольству которого Испания добилась своего возвращения в состав музыкальных наций Европы» (16, с. 77).

Для полноты картины эстетических взглядов и эстетических концепций Фальги важно напомнить о его статье «Рихард Вагнер», написанной в 1933 г. в связи с 50-летием со дня смерти великого композитора. По существу, Фальга был очень далек от Вагнера. Но он был объективен в оценке художественных явлений, восхищался «Тристаном», «Мейстерзингерами» и «Парсифалем», отдавал должное Вагнеру-симфонисту. Это не помешало ему критически отнестись к некоторым сторонам вагнеровской эстетической концепции. Мысли Фальги представляют несомненный интерес, далеко выходящий за рамки, намеченные жанром

статьи. Испанский композитор писал не только о Вагнере и отношении к нему, но и высказался по многим вопросам современного музыкального искусства, имеющим прямое отношение и к нему самому.

Призывая к объективной оценке вагнеровского творчества, Фалья, однако, сразу же высказывает собственную точку зрения. Он утверждает, что композитор потерпел «великий провал» в своем намерении создать «драматическую музыку будущего». По его мнению, самую важную часть вагнеровского наследия легче включить в концертную программу, нежели в привычный репертуар музыкального театра.

В этом мнении он близок Чайковскому, который также видел в Вагнере именно великого симфониста. Однако Фалья жил значительно позднее Чайковского и мог обобщить творческие итоги Вагнера с позиций новой эпохи и определить его значение и место в общей картине музыки прошлого столетия. Более того — найти в его искусстве предпосылки возникновения некоторых явлений в настоящем. Он проявил понимание исторических факторов, тесно связывая облик композитора с его временем: «В конце концов, Вагнер, подобно многим другим людям его ранга, был громадной фигурой того громадного карнавала, каким явился XIX век, который завершила только великая война (первая мировая. — И. М.). Она положила начало и основание Великому Сумасшедшему дому, из коего проистекает век, в котором мы живем» (16, с. 81).

От общей характеристики Фалья переходит к более конкретным соображениям об особенностях вагнеровского музыкального мышления, находя в нем истоки тревожащих его явлений музыкальной современности. В этом он не был одинок: в музыковедческой литературе 20—30-х гг. не раз высказывались аналогичные соображения. Достаточно напомнить о знаменитом исследовании Э. Курта, посвященном гармониям «Тристана». Фалья также не мог не затронуть в своей статье вопросов гармонического стиля Вагнера, но особенно интересует его проблема «бесконечной мелодии». Он считает, что она «представляет собой один из тех блестящих обманов, которыми, начиная с прошлого века, пытаются подменить многие истины» (16, с. 82).

Испанский мастер не приемлет этого, ибо, по его представлению, развертывание музыки во времени и пространстве требует твердой определенности начала и конца каждого построения, должно иметь опорные пункты развития. Другими словами — обладать строгостью архитектоники,

не всегда ощутимой в длительном течении «бесконечной мелодии», которая так часто царит на страницах вагнеровских музыкальных драм.

Конечно, Вагнер имел свое представление о форме, больше подчиняя ее общей логике развития сюжета и действия, чем чисто музыкальным законам, которые имел в виду Фалья. И он осуществлял свои замыслы в полной мере, достигая высочайших художественных результатов. Здесь возникает вечная проблема: искания и находки большого художника, полностью оправданные в пределах его собственной концепции, обретают иной смысл и совсем иную природу у эпигонов, почти всегда проходящих мимо главного. На эту опасность и указывает Фалья против канонизирования принципа «бесконечной мелодии» в качестве одного из эталонов музыки будущего.

В этом же духе следует понимать и критику пристрастия Вагнера к хроматизмам и энгармоническим последованиям. По мнению Фальи, автор «Кольца», при всей сложности и новизне его гармоний, не выходит за пределы двух ладов — мажора и минора. В этом испанский композитор несколько непоследователен. Он утверждал несколько далее, что «хроматизм и политональность, как и любое осознанное художественное выразительное средство, не только могут быть законными, но даже превосходными, когда их применение подчиняется не какой-нибудь выгодной системе, а обоснованному выбору выразительных средств, подходящих для данного случая» (16, с. 85). И сам он в своем творчестве пользовался средствами новой гармонической техники. Но они никогда не приобретали у него значения догмы — против этого композитор высказывался не раз с полной решительностью.

Полемика с Вагнером ведется не только в музыкально-технологическом, но и в более общем плане. Испанский мастер стремится понять причины появления в музыке добра и зла — «в его искусстве (Вагнера. — *И. М.*) они так отчетливо разграничены». При всех сомнениях и несогласиях Фалья отлично понимает историческое и художественное значение искусства Вагнера, которое «было великим даже в самих его ошибках и блистательным в тех случаях, когда подчинялось вечным канонам: кто не вспомнит поразительную увертюру к „Нюрнбергским мастерам пения“» (16, с. 85, 86).

Возможно, что в статье слышатся отголоски тех дискуссий о Вагнере, которые развертывались в начале века в кругу французских музыкантов. Фалья участвовал в них, и они не могли пройти для него бесследно. Но он, как и

всегда, имел свое собственное представление и высказывался о нем с полной откровенностью.

Отдавая должное гению Вагнера, он не хотел подчиниться могучему обаянию его музыки, отстаивая право каждого истинного художника на самостоятельность: «Пусть у каждого будет свое мнение, ибо в этом и заключается свобода искусства, но при этом уважайте тех, кто придерживается противоположных вам суждений» (16, с. 42). В конечном счете, Фалья и занимал такую позицию по отношению ко всем, кого считал истинными художниками. К числу их он относил и Вагнера, называя «Парсифаля» одним из «наиболее возвышенных явлений» искусства всех времен.

В статье о Вагнере так же, как и в других печатных выступлениях Фалья, раскрываются многие важные черты его творческой концепции, взглядов на пути развития испанской музыки. Разумеется, он не думал об установлении незыблемых канонов, предписании единственно возможного пути. Не все сказанное им бесспорно, но оно исходит от большого художника, который убежден, что недостаточно чувствовать то, что говоришь, но нужно говорить, что чувствуешь.

Правдивость и искренность в сочетании с широтой кругозора и самостоятельностью творческой концепции делают статьи Фалья важным источником для историка современного музыкального искусства. Они занимают видное место в ряду аналогичных литературных выступлений больших мастеров-композиторов. Нельзя, конечно, полностью отождествлять эстетические высказывания с творческой практикой. Но они помогают многое уяснить не только в произведениях одного композитора, но и в общей картине исканий и борьбы направлений, с такой остротой протекающей в нашем веке. И хотя прошло уже больше 50 лет, но статьи Фалья сохранили свое значение для современного читателя, в особенности если его внимание привлечено к новой испанской музыке. И разумеется, прежде всего и в наибольшей степени они помогают лучшему пониманию важных особенностей композиторской манеры и человеческого облика их автора, прошедшего путями сложных и трудных исканий.

В своих эстетических взглядах, так же как и в музыке, Мануэль де Фалья мыслит масштабно, неизменно стремится к систематизации явлений, к опоре на точно определенный принцип. Не случайно еще в юности он проникся глубоким уважением к «Новой акустике» Луи Люка и навсегда сохранил уважение к ней — его пленила строгая ло-

гичность построения гармонической системы. Он видел композиторский идеал в продуманности и стройности формы, в ясности и законченности изложения, что позволяет говорить о классических чертах его музыкального мышления.

Он уважал «вечные устои ритма и тональности», считал, что композитор должен оставаться на их незыблемой основе. Музыка, по его мнению, «требует единства Ритма и Лада», ибо «развертывается во времени и пространстве.. И если в этой внутренней связи иногда как будто происходит отдаление от ощущения тональности, призванной подтверждать границы времени и пространства, то лишь ненадолго и с целью подчеркнуть значение этой же самой тональности» (16, с. 82). Оставаясь убежденным в значении акустического звукоряда для установления «гармонического баланса», он считает его «безошибочной нормой для тонально-мелодического развертывания периодов, которые, будучи разграничены кадансовыми оборотами, составляют все музыкальное произведение» (16, с. 83—84). Продолжая эту мысль, он приходит к выводу, что «метро-ритмическое движение и гармонические созвуки порождают все остальные элементы искусства (лады, расположение и развертывание вокальных или инструментальных партий и т. п.)» (16, с. 84). Можно не соглашаться с категоричностью таких суждений, но нельзя отказать Фалье в их строгой последовательности, во многом определявшей и его творческую практику.

Ученик Педреля призывал к глубокому освоению классического наследия, находил в нем импульсы для новых исканий. Но, заявляя, что он предпочитает музыку, в которой «вечные, тесно объединенные законы ритма и лада соблюдались бы сознательно» (16, с. 8), Фалье не отрицает права художника на интенсивность поисков, расширение круга технических приемов, никогда не становится на консервативно-охранительные позиции. Более того, он утверждал, что усвоение новых технических средств приводит к тому, что они позднее подчиняются «вечным и непреложным законам». Напоминая об этом в 1926 г., когда им уже были завершены основные произведения, он добавляет: «Это утверждение, однако, ни в коей мере не предполагает запрета для тех, кто бескорыстно творит в ином стиле. Напротив, я думаю, что развитие техники любого искусства, как и открытие соответствующих средств, призванных способствовать его наибольшему распространению, часто являются средством применения произвольных на первый взгляд приемов, которые много позднее подчи-

няются извечным и непреложным законам» (16, с. 78—79). Другими словами, он признавал значение исторического отбора, возражая лишь против произвола, погони за модой.

Говоря о «вечных устоях ритма и тональности», Фалья указывал на закономерности, остававшиеся незыблемыми в его собственном творчестве, которые он никогда не нарушал. Он отрицательно относился к чрезмерному увлечению хроматизмом и энгармоническими последованиями, приводящими к «понятию расширенно тональной музыки (*musica omnitonalis*)». Она вызывает у него решительное неприятие — вплоть до того, что он отдает предпочтение «хронологически новой атональной музыке» (16, с. 84). Известно, что Фалья мог с интересом изучать партитуру шёнберговского «Лунного Пьеро», не испытывая желания пойти по этому пути. Больше привлекала его техника политональности, но опять-таки, пользуясь иногда ею, композитор не выходил за границы ладового мышления. Оно определило и главные особенности его гармонического письма, чему, конечно, не противоречила опора на призывки натурального звукоряда. Фалья также относил их к числу незыблемых устоев и не раз говорил об основополагающем значении интервалов лада как строительного материала музыкального произведения.

Все это имеет прямое отношение и к мелодике, и к особенностям полифонического письма, которые, при всем их своеобразии, не являются у Фальи преобладающими: его музыка в основном относится к гомофонно-гармоническому стилю. Впрочем, было бы чрезвычайно трудным да и ненужным делом проводить границу между различными формами музыкальной мысли испанского мастера. Он имел такое же право следовать установленным для себя эстетическим нормам, какое предоставлял другим: ведь он не забывал о «вечных законах» искусства, о его классических традициях.

С этим связано и его понимание новаторства — в общем ряду эволюции. Призывая к творческому продолжению традиции, Фалья обращается к тем, «кто ощущает в себе творческие силы», со следующими словами: «Пусть они обратят свой взор в прошлое, но не отступают из уже завоеванной другими области; тогда они увидят замечательный и непрерывно возрастающий прогресс искусства с начала его существования как такового; с пламенной и глубокой благодарностью они восхитятся теми художниками, которые, не довольствуясь путями, проторенными их предшественниками, открывали другие, новые» (16, с. 36). Отсюда следует логичный вывод: «штудирование классиче-

ских форм нашего искусства должно служить... нам, дабы способствовать созданию других, новых форм, столь же блистательных, но, однако, не для того, чтобы делать из последних готовые кулинарные рецепты» (16, с. 37). Фалья говорил об опасности пользования искусственно созданными формулами, сковывающими мысль художника. И сам он в своей практике следовал глубоко усвоенным традициям, воспринимая в них дух, а не букву.

В очерке, опубликованном в 1922 г. без указания автора (29), говорится, что Фалья, несмотря на постоянное обращение к слову и театру, остается, по существу, в сфере «чистой музыки». Эти слова были написаны задолго до появления Концерта для клавесина, где такая устремленность выражена особенно ясно. Мнение несколько категоричное, но в известной степени поддержанное и некоторыми другими исследователями. Причем со ссылками на самого композитора. Так, Хайме Паисса вспоминает, что Фалья не раз подчеркивал свое стремление полностью подчинить творческий процесс законам чисто музыкальной эстетики. «Желанием и намерением Фальи всегда было создание произведения солидно логически организованного», — пишет друг и биограф композитора (42, с. 191). Это, конечно, не означало недооценки эмоциональной образности, так же как и колористического аспекта музыки. Трудно представить себе такое мнение у друга Дебюсси и Равеля! Фалья считал лишь, что все внимание композитора должно быть сосредоточено на решении чисто музыкальных проблем, и в этом он близок эстетическим принципам Стравинского, хотя в их реализации оба композитора приходили к различным результатам. Что касается Фальи, то для него (во всех случаях) сохранялось основополагающее значение национальной традиции.

Музыка имеет свою область и должна говорить своим языком о том, что доступно ей для выражения — таково было творческое кредо испанского мастера. Сфера музыкально доступного была для Фальи очень широкой и вместе с тем четко ограниченной. Ясно сказано об этом в рецензии на Краткую музыкальную энциклопедию Хоакина Турины: «...цель искусства — породить чувство во всех его аспектах, и другой цели у него не может и не должно быть, я испытываю опасение, основанное на опыте, что кто-нибудь, применяя средство как цель, превратит искусство в нечто искусственное и будет думать, что осуществляет свою художественную миссию, выполняя посредством звуков нечто вроде шахматной задачи, иероглифа или занимающая другим безвредным и бесполезным развлечением»

(16, с. 36). Он ошибался, это занятие не было безвредным, оно наносило урон искусству!

В его словах не следует искать противоречия с призывами к строгой дисциплине творческого труда, о чем столько раз говорил композитор. За рационалистичностью его построений всегда скрывалось живое ощущение музыки, в которую он вносил глубокое и искреннее чувство. Но ему всегда было присуще точное сознание эстетических норм и выразительных возможностей, он считал, что каждая тема должна быть воплощена в соответствии с ними, в противном случае не будет достигнуто единство формы и содержания, художника постигнет неудача. Вопрос, конечно, заключался в том, что считать истинной эстетической нормой для того или иного вида искусства. Большие художники отвечали на него каждый по-своему. Имел право на это и Фалья, он мог высказывать и сомнения, тем более что перед ним уже достаточно ясно выступали явления, опасные для будущности искусства.

Напомним, что мысли, высказанные в статье, опубликованной в 1917 г., имели в свое время вполне реальное основание. Фалья уже видел вокруг себя симптомы бурного роста формального звукотворчества. Несколько лет спустя он поднял голос против власти систем, которые «превращаются в самых худших врагов истинных и незыблемых догматов» (16, с. 79). Разумеется, он сам никогда не стремился к решению в своем искусстве «шахматных задач»; всегда руководствовался чувством истинного художника, воссоздававшего в своих произведениях образы живой реальности во всей полноте их эмоционального выражения.

С этим связано также осуждение слишком усердных поклонников моды, отвлекающей своими ухищрениями от больших творческих проблем: «Жалки те, кто, будучи ослепленным сверкающей красотой нового искусства, отвергает старое!» (16, с. 38). Фалья правильно понимал диалектичность соотношения традиции и новаторства. Он умел глубоко чувствовать красоту искусства больших мастеров современности, таких, как Дебюсси, Равель, Стравинский, умел в то же время находить непреходящее и у композиторов давно прошедших эпох.

Подчас Фалья поднимает оценки на высочайшую ступень. В одном из разговоров он сказал: «Никогда музыка не подходила так близко к тому, чем она в идеале должна быть, и не достигала такой магической и таинственной силы, как в произведениях скромных композиторов XII и XIII столетий, то есть до устойчивого введения двух новых

ладов — мажора и минора и вытекающей из них тональной гармонии» (42, с. 81).

Такие высказывания достойны ученика Педреля, призванного изучать старых испанских мастеров, причем Фалья уходит еще дальше в глубь столетий, он руководствовался не только музыковедческими соображениями. Для правильного понимания его позиции надо напомнить, что в обращении к прошлому Фалья искал импульсы для продолжения национальной традиции в новых условиях. Жизненные интересы новой испанской музыки всегда оставались для него на первом плане — к ним была устремлена его композиторская и эстетическая мысль.

Чем же должно обладать музыкальное произведение для того, чтобы соответствовать эстетическим запросам современности? По мнению Фальи, «в настоящее время искусство призвано создавать музыку такую же естественную, как импровизация; однако настолько уравновешенную и логичную, чтобы в целом и в деталях быть еще совершеннее, чем произведения классического периода, донные представляемые как непогрешимые образцы» (16, с. 37).

Конечно, здесь нет и тени недооценки классики — мы знаем, как Фалья уважал ее мастеров. Это — ориентир для движения вперед на пути, где мысль и чувство художника должны выступать в нерасторжимом единстве. В таком движении устанавливаются свои закономерности, часто противоречащие «стольким непреложным правилам, заповенным учебники».

Это мнение, высказанное в общей форме, обращенное к товарищам по искусству, важно и для понимания творческих поисков и эстетических позиций самого Фальи. Ведь при свойственной ему привычке к тщательной отделке деталей, строгой продуманности формы, даже ее рассчитанности, легко было стать рационалистом, прельститься хитроумными решениями «шахматных задач». С ним этого не произошло именно вследствие постоянной активности творческого инстинкта, живого ощущения музыкальной материи и, конечно, богатства вдохновляющего его жизненного содержания. И если иногда в его высказываниях можно найти некоторую противоречивость в определении характера взаимоотношения эмоционального и рационального, инстинкта и разума, то в его музыке они тесно слиты в единстве композиторского стиля.

Таким образом, высказывания Фальи выражают конкретные принципы, которыми он руководствовался в своей творческой работе, неизменно воодушевленной национальными идеалами. Много важных мыслей высказано по это-

му поводу и в написанной композитором в 1917 году статье «Наша музыка».

С ними связано все становление новой испанской школы — признание, которое к тому времени, казалось бы, было уже прочно завоевано ее мастерами. Однако в действительности все обстояло сложнее: как и всегда, новое встречало противодействие старого, отживающего, и передовым мастерам еще приходилось бороться со сторонниками консервативных взглядов, не понимавшими происходящих перемен. Фалья испытал это на премьере «Любви-волшебницы» и даже Концерта для клавесина, написанного, когда он находился уже в зените славы.

Испанская национальная школа, выступившая на европейскую музыкальную арену несколько позднее других, переживала те же, что и они, трудности развития. В иных условиях повторилось то же, что происходило в Чехии вокруг Сметаны, а позднее вокруг Бартока и Кодая в Венгрии: все они прошли долгий путь борьбы с непризнанием, пробивались сквозь толщу предрассудков примитивного национализма. Сами же они несли в своем искусстве несравненно более глубокое понимание национальной сущности, приходили к утверждению универсальной концепции.

Фалья пишет об этом, испытав на самом себе превратность судьбы истинного новатора: «на современном этапе испанского музыкального творчества происходит любопытное и интересное явление. Теперь, как никогда, испанские композиторы демонстрируют глубочайшее национальное самосознание, и, несмотря на это, именно теперь часть критиков обвиняет их в предательстве этого самого принципа» (16, с. 39). Эти слова, написанные после возвращения композитора в Испанию, очень красноречивы в своей встревоженности.

Против передовых композиторов выступали не только те, кто видел в сарсуэле альфу и омегу испанской музыки, но и сторонники эстрады, примитивно претворявшей элементы фольклора. Здесь прочно утвердились штампы, отмеченные к тому же печатью провинциализма и дурного вкуса.

Борьба с теми, кто предпочитал салонные либо эстрадные аранжировки общеизвестных мелодий, была трудной, в особенности для тех композиторов, кто, подобно Фалье, не стоял на позициях узко понятой фольклористики. Он сам определил свою точку зрения в следующих словах:

«Я против музыки, которая базируется на подлинных фольклорных материалах. Напротив, я считаю, что необходимо исходить из живых природных источников и испол-

зовать звучания и ритмы в их сущности, а не в их внешнем проявлении» (16, с. 78).

Конечно, подход к творческой разработке фольклора может быть и иным, как это показывает практика других композиторов. Фалья избрал свой путь, не исключая других, столь же ответственных и трудных. Барток говорил в свое время, что создавать музыку на основе подлинных народных мелодий очень трудно, не легче, чем разрабатывать оригинальный тематизм, и со своей точки зрения он был также прав. Кодай успешно пользовался приемом трансформации народных мелодий (главная тема «Танцев из Галанты»). Фалья предпочитал разрабатывать фольклорные интонации и ритмы, хотя изредка и не чуждался цитат. Все дело не в методе, взятом изолированно, как единственно возможный, а в глубине проникновенности народным характером, что и обеспечивает жизненную правдивость и почвенность музыкальных образов Фалья.

И сущность его искусства заключалась не только в том, что оно выращивалось из народного корня. Композитора отличала широта взглядов на фольклор, он воспринимал его в разнообразии жанровых и локальных форм, не ограничиваясь хорошо знакомым и усвоенным. Уже говорилось о том, что, начав с разработки отлично знакомого ему с юных лет андалусийского фольклора, в котором его особенно привлекал жанр канте хондо, он уже в обработках песен вовлекал в сферу своего внимания мелодии других испанских областей, стремясь к возможно более полному освоению народно-творческого богатства.

Народный характер музыки Фалья раскрывается не только в связях музыкального языка с фольклором, но прежде всего в сюжетах и образном содержании его произведений, неизменно вдохновляемых испанской жизнью даже там, где действие разворачивается в фантастической сфере. Незабываемы Кантаор в опере «Короткая жизнь» — живое воплощение народной поэзии и мудрости или финал «Треуголки», с его ярчайшим, чисто испанским темпераментом. Рядом с реалистически написанными народными сценами соседствует иллюзорность кукольного театра, в которой возникает величавая фигура Дон Кихота, очерченная во всей ее национальной характерности и одновременно выводящая на широкие просторы общечеловеческой культуры. Такие страницы Фалья привлекают силой художественного обобщения образов испанской действительности, неизменно вдохновлявшей композитора, глубоко проникнувшегося ее традициями и развивавшего их в духе собственной индивидуальности.

Искусство Фальи не было всеохватным, он не коснулся многих важных тем испанской жизни. Но то, что входило в орбиту его внимания, получало художественно полноценное воплощение. Более того, он укрупнял тематику своих произведений, обогащал ее разнообразным жизненным содержанием, и, проходя через его творческое горнило, все обретало новый смысл и значение. В масштабности художественных обобщений, правдивости воплощения народного характера, в силе музыкального перевоплощения образов действительности и заключена тайна впечатляющего воздействия искусства Фальи. Его мысль устремлялась к дальним горизонтам национального искусства, приобретавшего общеевропейское значение, выходявшее на международную арену. А это было одной из важнейших задач, стоявших перед композиторами, творившими в эпоху Ренессанса.

Мануэль де Фалья обладал всеми необходимыми качествами для решения этой проблемы — талантом, сочетавшимся с высокой общей и профессиональной культурой. Строгость отношения к искусству, к миссии и ответственности художника нашла выражение и в стилистической законченности, которой отмечены все его произведения. Создается впечатление, что каждое из них является как бы сгустком энергии, накапливавшейся в течение долгого времени и собранной в творческом фокусе.

В нем сосредоточивались все усилия, все ухищрения мастерства, которые никогда не становились самоцелью. Это была неотделимая часть его композиторской манеры, вызывающая восторги знатоков, направленная на достижение высокой художественной убедительности, делающая его произведения искусства всеобщим достоянием. Обработка деталей, в которой Фалья достиг высочайшего мастерства, могла остаться незамеченной широкими кругами слушателей. Но это несколько не беспокоило композитора, считавшего, что музыка должна воздействовать силой непосредственной эмоциональности. В этом он видел важнейшее качество искусства звуков: «Утверждение, что музыку нужно понимать, чтобы наслаждаться ею, — пагубная ошибка. Музыка не создается и никогда не должна создаваться для того, чтобы она понималась, а для того, чтобы воспринималась чувством» (16, с. 38).

Для Фальи это были не только слова, но и руководящий принцип, которому он всегда следовал в своем творчестве — его музыка обладает качеством доходчивости, как бы ни сложны были приемы формального построения. Композитор ищет полной ясности изложения, сразу рас-

крявующего во всей полноте его замыслы. В стремлении быть понятным для широчайшей аудитории заключается одна из важнейших особенностей его искусства. Он принадлежал к элите мастеров своего времени, но никогда не писал для круга избранных, хотя, конечно, и дорожил их мнением. И его творчество стало в ряду общепризнанных явлений музыки XX в., пробудило повсюду широчайший отклик.

Оно показало еще раз непреходящую ценность народно-творческих традиций и имело важное значение для утверждения принципов реалистического искусства. Начиная с первых десятилетий века, идут все усиливающиеся тенденции отрицания национальной характеристики искусства ради утверждения единого стиля новой музыки. Однако, вопреки всем усилиям апологетов такого «универсализма», национальные культуры продолжают расцветать и дают миру образцы подлинного большого искусства, обладающего громадной впечатляющей силой.

Таким было и искусство Мануэля де Фалья, с его глубоко национальной и глубоко современной сущностью. Это показывает любое из его произведений — обращение к традиции никогда не означало для него движения вспять, он брал силы для выживания на новые творческие позиции и делал это не по велению моды, а в силу внутренней потребности истинного художника. Бесспорная новизна его почерка не имеет в себе ничего предвзятого, нарочитого, это — присущая ему манера высказывания. Здесь он близок своим старшим соотечественникам — мастерам Ренессанса: все они утверждали в своем творчестве типические черты испанского характера, проявлявшегося и в общем типе музыкального высказывания, находившем у каждого из них индивидуальное выражение.

И если говорить о Фалье, то яркость темперамента уроженца Андалусии сочеталась в нем со строгой дисциплиной мышления. Два качества, казалось бы, противоречащие друг другу, отлично уживались в единстве стиля этого мастера, создавая в различных сочетаниях его неподражаемую оригинальность. Впрочем, и в ней есть нечто типическое для испанского классического искусства, которое знало не только взлеты фантазии, но и волевою собранностью, устремленностью. Она выступает и в искусстве композиторов «золотого века», всегда являвшегося для Фалья высоким образцом.

Он чувствовал духовное родство с ними, хотя и не работал в их излюбленных жанрах хоровой полифонии и органной музыки. Его творческая мысль уходила и к более

ранним эпохам испанского искусства, вплоть до «Кантиг» Альфонса Мудрого. Фалья не прошел мимо наследия классической сарсуэлы и творчества старших современников. Он обобщил широкий круг явлений родного фольклора. Его эстетические воззрения во многом перекликаются с мыслями Салинаса, Экзимено и, конечно, Педреля. Словом, Фалья выступил выразителем многих устремлений испанской культуры, выполнив это полнее, чем кто-либо другой. Его искусство никогда не отдаляется от национальной основы даже там, где соприкасается с зарубежным. Так он воспринимал Скарлатти в испанском аспекте его наследия, так, общаясь с Дебюсси и Равелем, интересовался прежде всего опытом их работы над испанской тематикой. Он был необычайно цельным в своем облике представителя нового испанского искусства, неуклонно расширявшего свой диапазон и возможности.

Мануэль де Фалья, по существу, завершил период испанского музыкального возрождения, стал в нем самой крупной творческой личностью, мастером, сумевшим обобщить накопленный опыт в произведениях, отмеченных печатью высокого вдохновения. И если в начале своего пути ему пришлось вести борьбу за признание, то в 10-е и 20-е гг. он уже стал одним из признанных мастеров современного искусства, пользовался авторитетом в кругу крупнейших композиторов, являлся участником многих международных фестивалей. Он всегда выделялся в их концертных программах необычностью облика и устремленностью к широкой аудитории, что было не совсем привычным в этих условиях. Он разговаривал со слушателями в полную меру своих художественных возможностей, никогда не отступая от высоких требований искусства и мастерства. И потому его произведения оказывались равно интересными для профессионалов и любителей музыки.

Говоря о Фалье, всегда следует помнить о его стремлении общаться с широкими кругами слушателей: он чувствовал потребность в общении с ними, ибо этого требовала его внутренняя сущность. Верно сказал друг и биограф композитора Ролан-Манюэль, что он рассматривал «свое искусство как средство: лучшее и единственное, которое ему было дано, чтобы быть полезным другим людям» (см. 35, с. 176).

В готовности служить людям раскрывается важная особенность натуры композитора, неизменно ровного в обращении со всеми в жизни и обращавшегося ко всем в своем искусстве. Прошло более полувека со времени появления его главных произведений, но они сохранили свое художе-

своей обаяние, несколько не потускнели в сопоставлении со множеством сенсационных новаций, которыми изобилывали прошедшие десятилетия. Их слава оказалась недолговечной, и под натиском времени устояло лишь подлинное в своей жизненной сущности искусство, одним из представителей которого был и Мануэль де Фалья.

Жизненность наследия Фальи подтверждается прежде всего постоянным успехом, сопровождающим исполнение его произведений — почти все они входят в современный концертный репертуар, звучат по радио, неоднократно записывались на пластинки и переиздавались.

Важный показатель — непреходящее внимание музыковедческой мысли. Ее всегда привлекало творчество испанского мастера — первые книги и брошюры о нем начали появляться еще в 20-е гг. Ко времени ухода композитора из жизни ему было посвящено много разнообразных работ, принадлежащих известным и авторитетным авторам. И затем появлялись и появляются книги о жизни и творчестве Фальи, открывающие нам много нового. Причем они появляются не только в Испании, но и за ее пределами — в Европе, Северной и Южной Америке. В 1960 г. в Милане состоялся симпозиум, посвященный Мануэлю де Фалье, привлекая многочисленных исследователей его творчества. Новые монографии о нем появились и в конце 70-х гг.

Можно привести и многие другие факты, свидетельствующие о непреходящей популярности творчества Фальи. Он, несомненно, явился наиболее представительной и профессионально оснащенной личностью испанской музыки своего времени, его вклад невозможно недооценить. Прав испанский музыковед А. Фернандес-Сид, говоривший, что Фалья был патриархом маэстро и примером для современников, ибо он с честью выполнял «благородную миссию артиста», о которой писал в своих статьях, указывая соотечественникам множество путей — не для подражания, а для самостоятельных исканий. Добавим, что он явил также пример взыскательного мастерства, глубокого постижения связей и традиций родной культуры.

И поныне Мануэль де Фалья остается в истории испанской музыки нашего века композитором, который в наибольшей степени раскрыл ее потенции и выполнил завет Педреля — вывести ее на просторы международной музыкальной жизни. Это ему удалось в полной мере. Во всех отношениях Мануэль де Фалья является одним из ярчайших и своеобразных мастеров испанской и современной музыки нашего столетия.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ
М. ДЕ ФАЛЬЯ*

- Песня для виолончели и фортепиано, около 1887 г.
Анданте и скерцо для квартета и фортепиано, около 1887 г.
Квнтет для струнных, флейты и фортепиано, около 1887 г.
Вальс-каприз для фортепиано, 1900
Андалусийская серенада для фортепиано, 1900
«Твои черные глазки» для голоса и фортепиано, около 1900 г.
Песня для фортепиано, 1900
Ноктюрн для фортепиано, 1900
«Дом Токамо Роке», сарсуэла, 1900—1902
«Милостыня любви», сарсуэла, 1900—1902
«Мальтийский крест», сарсуэла, 1900—1902
«Любовь Инес», сарсуэла, 1900—1902
«Труба приказа», сарсуэла, 1900—1902
Концертное аллегро для фортепиано, 1902
«Короткая жизнь», опера в 2-х актах, 1904—1913
Четыре испанские пьесы для фортепиано, 1906
Три мелодии на слова Т. Готье для голоса и фортепиано, 1909
«Ночи в садах Испании» для фортепиано и оркестра, 1911
Семь испанских народных песен для голоса и фортепиано, 1914—1915
«Любовь-волшебница», балет, 1914—1915
«Коррехидор и Мельничиха», пантомима, 1916
«Треуголка», балет, 1918
«Блуждающие огни», опера по мотивам Шопена, 1919
Фантазия «Бетика» для фортепиано, 1919
«Балаганчик маэстро Педро», марионеточное представление, 1919—1922
«Дань уважения Клоду Дебюсси» для гитары, 1920
Концерт для клавесина и 5 инструментов, 1923—1926
«Психея», поэма для голоса и 5 инструментов, 1924
Сонет Кордове для голоса и арфы, 1927
Баллада о Мальорке для фортепиано, 1933
«Дань уважения Полю Дюка» для фортепиано, 1935
Фанфары на имя Ф. Э. Арбос для оркестра, 1933—1934
«Педрелиана» для оркестра, 1938
«Люпенажес» («Дани уважения»), сюита для оркестра, 1938
«Атлантида», оратория (незаконченная), 1926—1947

Транскрипции

- «Аве Мария» Виктории для смешанного хора
«Санктус» Виктории для смешанного хора
«Амфипарнас» Орасио Векки для смешанного хора
Увертюра к «Севильскому цирюльнику» Дж. Россини, оркестровка

* Список составлен по хронологическому принципу.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

На русском языке:

1. Алексеев А. Мануэль де Фалья. — В кн.: Музыка XX века. М., 1977, кн. 1, ч. 2.
2. Ахундов П. Мануэль де Фалья. — Муз. жизнь, 1970, № 17.
3. Беляев В. Мануэль де Фалья. — Персимфанс, 1927—1928, № 6.
4. Бронфин Е. Мануэль де Фалья как музыкальный писатель. — В кн.: М. де Фалья. Статьи о музыке. Л., 1971.
5. Вайсборд М. Федерико Гарсиа Лорка — музыкант. — М., 1971.
6. Габриэль Р. Музыкальный Париж. — Музыка и Революция, 1928, № 7—8.
7. Корредор Х. Беседы с Пабло Казальсом. — Л., 1960.
8. Крейн Ю. Мануэль де Фалья. — М., 1960.
9. Мартынов И. Музыка Испании. — М., 1977.
10. Оссовский А. В. Очерки истории испанской музыкальной культуры. — В кн.: Оссовский А. В. Избр. статьи, воспоминания Л., 1961.
11. Пичугин П. Мануэль де Фалья. — Сов. музыка, 1971, № 2.
12. Пуленк Ф. Я и мои друзья. — Л., 1977.
13. Стравинский И. Диалоги. — Л., 1971.
14. Стравинский И. Хроника моей жизни. — Л., 1963.
15. Туркельтауб И. «Девушка из предместья». Музыкальный театр имени Вл. И. Немировича-Данченко. — Жизнь искусства, 1928, № 49.
16. Фалья М. де. Статьи о музыке. — М., 1971.
17. Шнейерсон Г. Фортепианное творчество М. де Фалья. — Сов. музыка, 1941, № 1.

На иностранных языках:

18. Arizaga R. Manuel de Falla. — Buenos-Aires, 1961.
19. Bouillon G. Letzer Besuch bei de Falla. — Melos, 1946, № 12.
20. Burnett J. Manuel de Falla and the Spanish musical Renaissance. — London, 1979.
21. Campodonico L. Manuel de Falla. — Paris, 1959.
22. Chase G. Manuel de Falla. — In: The book of Modern music. New York, 1942.
23. Collet H. Espagne. La Renaissance musicale. — Paris, 1948.
24. Collet H. Manuel de Falla. — Paris, 1968.
25. Dumarque S. Manuel de Falla. — Paris, 1969.
26. Falla M. de/a cura di Massimo Mila. — Milano, 1962.

27. Falla M. de: Escritos sobre música y músicos.—Buenos-Aires, 1947.
28. Falla M. de: Escritos by Federico Sopena.—Madrid, 1947.
29. Falla M. de. Miniature Essays.—London, 1922.
30. Falla M. de. Spanien und die neue Musik.—Zürich, 1968.
31. Fernandez-Cid A. La música y los músicos de España en la siglo XX.—Madrid, 1963.
32. Franco E. Manuel de Falla y sobr obras.—Madrid, 1976.
33. Garcia M. Folclor en Falla.—In: Musica. Madrid, 1953, gennaio-giuigno.
34. Garcia Lorca F. Obras completas.—Madrid, 1965.
35. Gauthier A. Manuel de Falla.—Paris, 1966.
36. Jaenisch J. Manuel de Falla.—Paris, 1966.
37. Jimenes J. Mi ricordo humano de Manuel de Falla.—Granada, 1980.
38. Laplan G. Albeniz.—Genève, 1956.
39. Laparra R. La musique et la danse populaire en Espagne.—In: L'encyclopédie de Lavignac. 1^{er} partie, vol. V. Paris, 1920.
40. Mitjana R. La musique en Espagne (ibid.).
41. Molina Fuerdo E. Manuel de Falla y el cante jondo.—Granada, 1962.
42. Pahissa J. Vida y obras de Manuel de Falla.—Buenos-Aires, 1947.
43. Pahlen K. Manuel de Falla und die Musik in Spanien.—Olten; Freiburg, 1953.
44. Roland-Manuel A. Manuel de Falla.—Paris, 1930.
45. Sagardia A. Manuel de Falla.—Madrid, 1946.
46. Salazar A. La música contemporánea en España.—Madrid, 1930.
47. Salazar A. Manuel de Falla.—Madrid, 1946.
48. Slonimsky N. Music since 1900.—New York, 1946.
49. Tarazona L. Manuel de Falla. Un camino de ascetic.—Madrid, 1975.
50. Thomas J. M. Manuel de Falla en la isla.—Mallorca, 1947.
51. Trend J. B. Manuel de Falla and Spanish Music.—New York, 1929.
52. Valle Gordina M. La música española despues de Manuel de Falla.—Madrid, 1962.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Адини-Милле Ада 37
 Аларкон Педро Антонио де 85,
 87
 Алексеев Александр Дмитриевич
 186
 Альбенис Исаак 3, 6, 11, 14, 16,
 18, 20, 21, 22, 24, 25, 36, 37,
 45, 57, 63, 83, 98, 134, 135,
 153, 162, 163, 165, 167, 170
 Альвар, г-жа 121, 122
 Альфонс X Мудрый 7, 110, 160,
 183
 Альфтер Родольфо 153, 166
 Альфтер Эрнесто 101, 102, 133,
 157, 158, 159, 166, 167
 Ансерме Эрнст 87
 Анхелос Виктория де лос 158
 Арбос Энрике Фернандес 58, 60,
 73, 148, 150, 185
 Арисага Родольфо 186
 Астрик Габриель 39, 40
 Ахундов П. см. Пичугин Павел
 Алексеевич
- Бакарисса Сальвадор 167
 Балакирев Милий Алексеевич 30
 Барбьери Франсиско 11
 Барнетт (Bignett) Джеймс 121,
 127, 135, 186
 Барриентос Мария 29, 139
 Барток Бела 66, 81, 94, 95, 100,
 127, 132, 133, 135, 147, 151,
 167, 179, 180
 Баутиста Хулиано 167
 Бах Иоганн Себастьян 15, 135
 Беллини Винченцо 8
 Беляев Виктор Михайлович 186
 Бенуа Николай Александрович 158
 Бетховен Людвиг ван 8, 9, 15
 Бизе Жорж 17, 52
 Бретон Томас 11, 15
 Брока Энрико 9
 Бронфин Елена Филипповна 186
 Буйон Габриель 186
- Вагнер Рихард 52, 170, 171, 172,
 173
 Вайсборд Мирон Абрамович 186
 Валле Гордина Мигель 187
 Валлон Нинон 136, 137
 Васкец Хуан 128
 Ватто Антуан 133
 Веберн Антон 139
- Векки Орасио 185
 Вела Луиза 58
 Вердагер Хасинто 8, 138, 140,
 145, 148, 156
 Вивес Амадео 11, 14, 60, 170
 Вийермоз Эмиль 19, 41, 101, 135
 Виктория Томас Лунс де 147, 153,
 156, 159, 168, 185
 Вильбёф Андре 142
 Виннегра Сальвадор 9, 10
 Виньес Рикардо 18, 19, 20, 36,
 37, 57, 73, 137
 Вьенер Жан 104
- Габи Робер 136, 186
 Гайдн Йозеф 8
 Галлусо Элоиза 9
 Гарсиа Лорка Федерико 7, 8, 32,
 97, 98, 99, 106, 130, 138, 150,
 167, 187
 Гарсиа Мануэль 103
 Гарсиа Матос М. 187
 Герреро-и-Агилон Хосе 153
 Глинка Михаил Иванович 3, 31,
 100
 Годабские Ида и Сиприан 19
 Гойя Франсиско Хосе де 86
 Гольцман Владимир 103
 Гонгора-и-Арготе Лунс де 138
 Готье Андре 78, 84, 131, 139, 187
 Готье Теофил 36, 59, 185
 Гранадос Кармен 136
 Гранадос Энрике 3, 6, 11, 14, 16,
 20, 21, 22, 36, 45, 63, 134, 153,
 162, 163, 165, 167, 170
 Гресле Мадлен 135, 139
 Григ Эдвард 9, 11
 Гуриди Хесус 58
 Гуссенс Юджин 61
- Дебюсси Клод 3, 14, 16, 17, 18,
 19, 20, 21, 23, 24, 36, 56, 72,
 74, 75, 78, 82, 98, 100, 118,
 134, 141, 150, 167, 168, 169,
 176, 177, 183
 Деляж Морис 19, 36—37
 Доницетти Гаэтано 8
 Дюка Поль 14, 17, 18, 20, 38, 100,
 149, 150, 163
 Дюмарке Сюзанна 25, 68, 93,
 107, 158, 186
 Дюран Мари Огюст 20
 Дюфран Гектор 103

Дягилев Сергей Павлович 20, 63,
75, 85, 87, 91, 92, 95, 96, 141

Жан-Обри Жорж 121

Ибаньес Бласко 6
Импернио Пастора 59, 60, 69

Кабесон Антонио де 159
Казелла Альфредо 3, 103, 140,
141

Кальвокоресси Мишель Димитри
19, 39

Кальдерон де ла Барка Педро 144
Каменский Александр Данилович
137

Кампо Конрадо дель 98

Камподонико Луис 186

Карре Альбер 37, 40, 86

Карре Маргарита 40

Карро Гастон 41

Карсавина Тамара Платоновна 87

Касальс Пабло 10, 134

Кастро Хуан Хосе 153

Квирелл 9

Кёклен Шарль 61

Кодай Золтан 11, 94, 133, 135,
179, 180

Колле Анри 186

Колумб Христофор 142, 156, 159,
160

Корредор Хосе Мария 186

Корто Альфред 149

Крейн Юлиан Григорьевич 3, 74,
186

Кубильо Хосе 73

Курт Эрнст 171

Ла Аргентина (наст. Антония
Мерче) 61, 68, 136

Лало Пьер 41

Ландовская Ванда 104, 119, 122,
125, 134

Лапарра Рауль 187

Лаплан Габриель 187

Леонкавалло Руджерио 53

Либих Франц 21

Лист Ференц 15, 83

Лорка см. Гарсиа Лорка Феде-
рико

Луна Пабло 58

Льобет Мигель 100

Люка Луи 13, 30, 54, 129, 173

Малиньеро Джан Франческо 100,
103

Мартинес Сьерра Грегорио 59,
85, 86

Маршал Франк 152

Масканьи Пьетро 53

Мачадо Антонио 6

Меано Пако 60

Менгельберг Виллем Йозеф 105

Мериме Проспер 52

Мессаже Андре 39, 40

Мийо Дариус 142

Мила Массимо 159, 186

Милан Луис 139

Мистраль Фредерик 8, 10

Митхана Рафаэль 187

Молина Фуэрдо Э. 187

Моралес Кристобаль де 153

Морфи де 10

Мурильо Бартоломео Эстебан 7

Мясин Леонид Федорович 63, 87,
92

Одера Алехандро 9

Онеггер Артур 147

Ортега-и-Гасет Хосе 6

Орф Карл 119

Оссовский Александр Вячеславо-
вич 186

Пансса Хайме 9, 91, 100, 119,
129, 130, 134, 151, 152, 153,
154, 155, 156, 159, 176, 187

Пален Курт 187

Педрель Фелипе 5, 6, 13, 14, 15,
22, 27, 37, 45, 50, 56, 75, 94,
98, 106, 111, 151, 161, 162,
163, 165, 168, 169, 170, 174,
178, 183, 184

Перголези Джованни Баттиста 85

Перес Касас Бартоломео 14, 58,
60, 87, 98, 170

Пикассо Пабло 87, 89, 144

Пичугин Павел Алексеевич 186

Полиньяк де 102, 104, 116

Понсе Мануэль 61

Прюньер Анри 100, 135

Пуленк Франсис 3, 104, 106, 125,
127, 139, 146, 186

Пульиси Лино 58

Пухоль Эмилио 101

Пуччини Джакомо 46, 55

Пушкин Александр Сергеевич 8

Равель Морис 3, 14, 17, 18, 19,
20, 22, 36, 56, 57, 58, 72, 74,
75, 77, 94, 98, 100, 122, 127,
136, 145, 147, 151, 167, 169—
170, 176, 177, 183
Радиа Конселсьон 122
Рейнгардт Макс 144
Респиги Отторино 103
Рибера Хусепе 137
Рикорди Томас 38, 85
Римский-Корсаков Николай Анд-
реевич 30
Рода Сесилио де 106
Родриго Марио 98
Родриго Хоакино 153, 167
Ролан-Маньюэль Алексис 135, 140,
183, 187
Романовский Гавриил Иванович
137
Россини Джакомо 185
Рубинштейн Артур 73, 83, 84, 146
Рульман Франсуа 40
Русиньоль Сантьяго 73, 78

Сагардиа Анхало 187
Саласар Адольфо 98, 101, 129,
187
Салинас Франсиско 111, 112, 114,
138, 183
Салиньяк Томас 103
Санс Гаспар 107, 109, 110
Сати Эрик 100, 102
Северак Деода де 19, 37
Сеговия Андрес 61, 146, 147
Серарро Родольфо 11
Сервантес Сааведра Мигель де
102, 106, 107, 108, 114, 115,
116, 117, 120
Серт Хосе Мария 144, 145, 146
Симмонато Джульетта 158
Скарлатти Доменико 90, 91, 131,
133, 141, 183
Слонимский Николай Леонидович
187
Сметана Бедржих 179
Сортис Анхело 98, 103
Стравинский Игорь Федорович 3,
17, 19, 40, 61, 62, 63, 72, 82,
83, 85, 87, 89, 94, 96, 98, 100;
102, 104, 105, 108, 112, 117,
118, 119, 126, 132, 136, 141,
144, 147, 166, 167, 176, 177,
186
Стратас Тереза 158
Сулоага Игнасио де 33, 61, 86,
136, 143, 144
Сурбаран Франсиско 133, 137

Тарасона Луис 187
Толдра Эдуардо 158
Томас Хуан Мария 147, 152, 187
Торрес Раймундо 158
Торрес Эдуардо 101
Траго Хосе 9, 10
Трэнд Джон 103, 137, 187
Турина Хоакин 18, 20, 57, 58, 98,
134, 153, 164, 176
Туркельтауб И. 186

Унамуно Мигель де 6

Фернандес-Сид Антонио 168, 184,
187

Филипп V 121
Франк Сезар 74
Франко Эрико 140, 187

Хениш 187
Хименес Иеронимо 187
Хиндемит Пауль 124
Хладни Эрнст 13

Чапи Руперто 11
Чайковский Петр Ильич 171
Чейз Дж. 52, 186

Шабрие Эммануэль 17, 56
Шёнберг Арнольд 166
Шипперс Томас 158
Шмитт Флоран 19, 36, 58, 100
Шнеерсон Григорий Михайлович
186

Шопен Фридерик 8, 11, 15, 86,
147, 148, 149, 185
Шостакович Дмитрий Дмитриевич
148
Шоу Карлос Фернандес 15, 43
Шуман Роберт 15, 148

Экзимено Антонио 5, 183
Эль Греко 141
Энди Венсан д' 18, 57, 74
Энеску Джордже 133
Энсина Хуан дель 153
Эррерос Бретон де лос 36
Эспла Оскар 58, 98, 153
Эшиг Макс 38, 124

Яначек Леош 81, 133

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
ГЛАВА ПЕРВАЯ	5
ГЛАВА ВТОРАЯ	17
ГЛАВА ТРЕТЬЯ	38
ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ	58
ГЛАВА ПЯТАЯ	72
ГЛАВА ШЕСТАЯ	96
ГЛАВА СЕДЬМАЯ	121
ГЛАВА ВОСЬМАЯ	138
ГЛАВА ДЕВЯТАЯ	162
<i>Список произведений М. де Фалья</i>	185
<i>Список литературы</i>	186
<i>Указатель имен</i>	188

Серийное издание

ИВАН ИВАНОВИЧ МАРТЫНОВ

МАНУЭЛЬ Де ФАЛЬЯ

Жизнь и творчество

Редактор И. Прудникова Художник В. Локшин
Худож. редактор Л. Рабенау Техн. редактор
Р. Орлова Корректор Э. Юровская

ИБ № 2178

Сдано в набор 08.08.85 Подп. к печ. 24.10.86 Форм.
бум. 84×108^{1/2} Бумага типографская № 2 Гарнитура
шрифта литературная Печать высокая Печ. л. 6,5
Усл. печ. л. 10,92 Усл. кр.-отт. 11,17 Уч.-изд. л. 12,12
Тираж 6780 экз. Изд. № 7502 Зак. 605 Цена 90 к.

Издательство «Советский композитор»,
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14--12
Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при
Государственном комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли. 109088, Москва, Ж-88,
Южнопортовая ул., 24.