

В.Р.Доценко

Неоклассицизм в современной чилийской музыке

Творчество Доминго Санта Круса и Хуана Антонио Оррего-Саласа

В статье рассказывается о творчестве видных современных чилийских композиторов Доминго Санта Круса и Хуане Антонио Оррего-Саласа, которое демонстрирует тесные связи культуры Чили с традициями европейского неоклассицизма.

Ключевые слова: неоклассицизм, мадригал.

Музыка Чили вплоть до второй половины XX столетия не привлекала особого внимания международного сообщества. Она не отличается броской экзотичностью как, например, музыка Бразилии или Кубы. Культура Чили принадлежит к типу латиноамериканских культур, в которых европейские элементы стали главными образующими, хотя не стоит сбрасывать со счетов и влияния индейцев — арауканов, кечуа и аймара. Чилийскую культуру можно было бы определить как латинскую, где с основным испанским элементом переплелись элементы других европейских культур латинской группы — французской и итальянской. Значительно в ней также и германское влияние. Однако факт превалирования европейских элементов, свидетельствующий прежде всего о менее выраженном в сравнении с некоторыми странами Латинской Америки национальном своеобразии, обеспечил преимущества на другом полюсе, став залогом сравнительно более высокого общего уровня чилийской культуры.

В творчестве большинства чилийских композиторов прослеживаются в первую очередь прочная связь с европейской классической традицией и четкая линия преемственности поколений. Эта линия идет от первых представителей национального романтизма первой половины XX в., основоположников национальной композиторской школы Энрике Соро и Педро Умберто Альенде к композиторам также национальной ориентации, но уже с заметными чертами неоклассицизма — Хорхе Уррутиа Блонделю и

Виталий Романович Доценко — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник ИЛА РАН (vitali.dotsenko@yandex.ru).

Альфонсо Летельеру Льоне и далее — к центральным фигурам чилийской музыки — Доминго Санта Крису и Хуану Оррего-Саласу, в произведениях которых аккумулировались многие эстетические тенденции второй половины XX в. Представляется, что знакомство с их творчеством позволит ликвидировать известную историческую несправедливость и поставить их в один ряд с уже признанными творцами — Эйтором Вилла Лобосом, Карлосом Чавесом и Альберто Хинастерой.

Доминго Санта Крус Вильсон (1899—1987) — крупнейший представитель чилийской музыки XX в. Подобно Вилья-Лобосу и Чавесу он стал в 20-х годах одним из лидеров интеллектуальной элиты своей страны в движении обновления против реакционной позиции официальных кругов с их ориентацией на итальянскую оперу и творчество западноевропейских композиторов. Весьма значителен вклад Санта Круса в организацию и развитие музыкальной жизни своей страны, о чем свидетельствуют основные вехи его жизненного пути. Профессиональную подготовку он получил сначала в Сантьяго, где изучал гармонию и контрапункт под руководством Энрике Соро, а затем в Мадриде, где занимался композицией и инструментовкой у Конрадо дель Кампо. Санта Крус был профессором композиции и истории музыки в Национальной консерватории в Сантьяго, деканом факультета изящных искусств (1932—1948) и факультета музыкального искусства и музыковедения Чилийского университета (1948—1953), основателем и руководителем многих объединений, в частности, «Общества Баха» (1924), Национальной ассоциации чилийских композиторов (1935), президентом Института распространения музыкальной культуры (со дня основания в 1940 г.), одним из основателей «Чилийского музыкального журнала» (1945) и Института музыковедения (1946), организатором фестивалей и конкурсов чилийской музыки (с 1948 г.), вице-президентом (1953—1955) и президентом (1955—1958) Международного общества музыкального воспитания. Доминго Санта Крус — лауреат Национальной премии искусств и многих других национальных и зарубежных премий.

Основным отличием Санта Круса от других современных ему латиноамериканских композиторов стало то, что он уже в самых ранних сочинениях «перешагнул» через «национально-этнографический» этап цитирования, обработки и перевоссоздания фольклора, найдя глубоко индивидуализированные и отмеченные чертами зрелости способы самовыражения.

В творчестве Санта Круса на базе неоклассицизма синтезированы черты стилей разных эпох — от итальянских мадригалистов эпохи Ренессанса, классической немецкой школы (Бетховен, Вагнер) до модернистских тенденций XX в. Ему свойственно глубокое влечение к барочной полифонии, прежде всего к музыке Иоганна Себастьяна Баха. Другим сильнейшим импульсом, связывающим его с современностью, было творчество Пауля Хиндемита*. Линеарный контрапункт, политональность, хроматические гармонии легли в основу формирования его собственного индивидуального стиля (неслучайно Санта Круса называют «чилийским Хиндемитом»).

* Пауль Хиндемит (1895—1963) — немецкий композитор, альтист, скрипач, дирижер, музыкальный теоретик, один из признанных лидеров современной музыки.

Углубленная содержательность музыки Санта Круса и сложная контрапунктическая фактура, в которую облечены многие его сочинения, не приводят его к позиции замкнутого элитарного интеллектуализма. В музыке Санта Круса всегда ощущается спонтанный характер его вдохновения. Важнейшей и постоянно эволюционирующей чертой его индивидуального стиля является глубокий драматизм. Гармоническое богатство его музыки достигается в результате движения горизонталей, насыщенных, по выражению критика Висенте Вью Саласа, «хроматическим драматизмом», имеющим свои истоки прежде всего у



Доминго Санта Крус

итальянских мадригалистов — Жезуальдо и Монтеверди¹. Страстный поклонник музыки Ренессанса, Санта Крус глубоко проникся духом возвышенных идеалов той эпохи, преломив в своем творчестве характер мадригальной хроматической полифонии как особой жанрово-стилистической сферы.

Глубоко личным, субъективно-обостренным восприятием отмечены уже ранние произведения композитора — циклы для голоса с фортепиано «Четыре поэмы Габриэлы Мистраль» (1927), «Песни одиночества» (1928), «Пять трагических поэм» для фортепиано (1929). Привлекают внимание исполнителей также «Песня» в стиле лирической чилийской тонады и графически изломанный, драматичный «Речитатив» из цикла «Три пьесы» для скрипки и фортепиано (1939).

Произведения Санта Крууса 40—50-х годов демонстрируют неуклонный рост художественного и технического мастерства композитора. Одухотворенной красотой проникнуты его хоровые произведения этих лет: циклы «Пять песен» и «Три мадригала» (1940). Картины величественных Анд, низвергающихся водопадов встают в монументальной «Кантате чилийских рек» для хора и оркестра (1941). Проникновенной лирикой наполнены «Эклога» для хора и оркестра на текст Лопе де Веги (1949) и хоровой цикл «Шесть песен весны» (1950).

Среди оркестровых произведений выделяется Концертная симфония для флейты с оркестром (1945), в которой композитор на современно стилистическом уровне возрождает стиль барочной эпохи, демонстрируя неистощимое разнообразие полифонических приемов, богатство гармонического языка при предельной индивидуализации мелодики.

Сравнивая стиль Санта Круса со стилями европейских композиторов, его можно поместить где-то между Бартоком* и Хиндемитом. С немецким композитором его объединяет объективность выражения, известный академизм в отношении к форме. Вместе с тем по богатству и красочности гармонического языка он ближе к Бартоку.

* Бела Барток (1881—1945) — венгерский композитор, педагог, музыковед. Принадлежит к плеяде выдающихся музыкантов-новаторов XX в.

Важными вехами в творчестве Санта Круса явились Первая симфония (1946), означавшая прорыв чилийской музыки в крупную симфоническую форму после 20-летнего перерыва, возникшего после написанной Энрике Соро в 1925 г. «Романтической симфонии», и в особенности его Вторая симфония (1948), ставшая одним из наиболее глубоких выражений творческой индивидуальности композитора. Музыка этого произведения отмечена редкой в наше время ритмической регулярностью и устойчивостью, мелодические контуры классически ясны и определены. В небольшой по объему первой части композитор как бы приглашает слушателя в длинную дорогу жизненных испытаний. Вторая часть насыщена моторикой барочного плана. Так, главная тема второй части, решительная, резкая, развивается, чтобы, достигнув кульминации, уступить место второй теме — лиричной и также ритмически устойчивой. Возвышенно-драматична третья, медленная часть симфонии. В яростной, шумной (*tumultoso*), синкопированной теме финала суммированы признаки многих танцевальных креольских жанров. Эта часть выделяется своим оптимистическим настроением, что подтверждается и заключительными, полными энтузиазма тактами симфонии.

В дальнейшем музыкальный язык Санта Круса существенно усложняется, что, возможно, явилось отражением некоторых новых тенденций, когда композитор воспринял отдельные элементы 12-тоновой системы Арнольда Шёнберга* и приблизился к экспрессионизму, что выразилось в сгущении драматизма, обостренной диссонантности. Стиль позднего Санта Круса 60—70-х годов, не претерпевая существенных изменений, нашел выражение в ряде значительных произведений крупной формы, таких как Пятая симфония (1968) и оратория «Пророк Иеремия» (1970). Одновременно в произведениях этих лет наблюдается постепенное очищение от излишней хроматизации и появление диатонических контуров. Свидетельством тому стал цикл из десяти хоров «*a capella*» «Пасхальные песнопения» (1962), отражающий просветленную атмосферу христианского праздника.

Представляется, что глубокая содержательность, безупречность эстетических критериев, наконец, техническое совершенство музыки Доминго Санта Круса позволяют ему занять особое и весьма значительное место в панораме латиноамериканского композиторского творчества XX в.

Во второй половине XX в. Латинская Америка вступила в новый, «универсальный» этап развития. Процесс универсализации композиторского мышления, «расставания» с национальными традициями, активизировавшийся после окончания Второй мировой войны, не был однозначным ни в Чили, ни в других странах Латинской Америки и сопровождался «идейными шатаниями». Наряду с пришедшими из Европы авангардистскими тенденциями в Чили крепкие позиции занимала традиция неоклассицизма во главе с Санта Крусом. В первые послевоенные десятилетия сохранялось влияние его личности как педагога, обладающего высокими профессиональными критериями, и как композитора, ориентировавшего своих учеников на духовные и нравственные идеалы, опирающиеся на классические традиции.

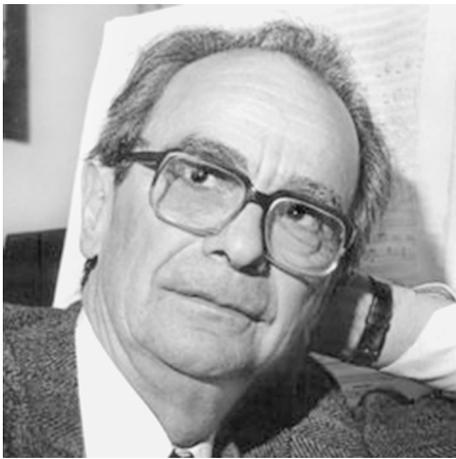
* Арнольд Шёнберг (1874—1951) — австрийский и американский композитор, дирижер, музыковед и педагог, основоположник новой венской школы, крупнейший представитель музыкального экспрессионизма.

Достоинным продолжателем этих традиций явилось творчество Хуана Антонио Оррего-Саласа (р. 1919) — одного из наиболее значительных и разносторонних музыкальных деятелей Латинской Америки второй половины XX столетия. Первым серьезным увлечением Оррего-Саласа была архитектура, в области которой он стал дипломированным специалистом в 1943 г. Параллельно с этим он учился в Национальной консерватории в Сантьяго у Педро Умберто Альенде и Доминго Санта Круса. С 1942 г. преподавал историю музыки в Чилийском государственном университете и руководил хором Католического университета в Сантьяго. В 1944—1945 гг. стажировался по композиции у Аарона Копленда в Танглвуде, у Рандела Томпсона в Принстонском и Колумбийском университетах. Вернувшись в Чили в 1947 г., он возобновил преподавание в Чилийском государственном университете и руководство хором в Католическом университете. В 1949 г. Оррего-Салас был назначен редактором одного из самых влиятельных в Латинской Америке «Чилийского музыкального журнала» (*Revista musical chilena*). В 1953 г. был удостоен звания экстраординарного профессора Чилийского университета, занял пост директора Института распространения музыки, под эгидой которого начали функционировать Симфонический оркестр Чили, Национальный балет и камерный оркестр. В эти же годы Оррего-Салас становится основателем и первым директором Департамента музыки Католического университета Сантьяго и остается на этом посту вплоть до ухода в отставку в звании профессора «*honoris causa*» в 1987 г. В 1961 г. композитор переехал жить в США, где занял должность директора Latinoамериканского музыкального центра в университете штата Индиана. Оррего-Салас — действительный член Чилийской академии изящных искусств, лауреат ряда национальных и международных музыкальных конкурсов и фестивалей, автор трех монографий и целого ряда статей по актуальным проблемам латиноамериканского музыкального творчества.

Воспринявший от своего учителя пиетет перед духовным наследием музыкального барокко и немецкой полифонической школы, Оррего-Салас сумел не только отразить в творчестве всю сложную и противоречивую проблематику латиноамериканской музыки послевоенного периода, но и найти свою собственную, жизнеутверждающую эстетическую позицию. Так, музыкальный критик Эрнест Тох писал об Оррего-Саласе в 1954 г.: «Я встретился с человеком, осмелившимся выражать свои идеи в индивидуальной манере, естественной, откровенной и не подвластной той фальшивой «новизне», гипнозу которой поддается столько молодых композиторов. Я встретился с композитором с кровью в венах и с сердцем в груди, обладающим большими знаниями и подлинным мужеством, чтобы поставить свой интеллект на службу своему художественному кредо и своей неизменной природе»².

Музыку Оррего-Саласа в целом отличают насыщенный драматизм, активная динамика и ритмическая острота в сочетании с одухотворенным лиризмом. В его индивидуальном стиле синтезируется широкий спектр выразительных средств — от мастеров эпохи Ренессанса до Хиндемита и Шёнберга, объединенных доминирующей неоклассической направленностью.

Творчество Оррего-Саласа можно разделить на два периода: чилийский — с преобладающей неоклассической тенденцией — и североамериканский, с которым связано определенное обновление музыкального языка компози-



Хуан Антонио Оррего-Салас

ние превратно понятого сентиментализма³. Истоки мелодизма Оррего-Саласа — в чилийской народной музыке, с одной стороны («свистящая куэка» в Струнном квартете, 1958), и в европейской классической традиции — с другой. Для мелодики Оррего-Саласа особенно характерно родство с испанской традицией, причем не только в собственно мелосе, но во всем интонационном, ритмическом и фактурном комплексе, восходящем к испанским образцам «Золотого века», что зачастую придает его произведениям черты некоторой архаичности. Чертами подобной стилистики отмечены многие его сочинения, в частности, симфоническая сюита «Сцены из придворной и пастушеской жизни» (1946), «Праздничная увертюра» (1947), Первая и Вторая сюиты для фортепиано (1945, 1951), «Кастильские песни» для сопрано и камерного ансамбля на тексты испанских поэтов XV—XVI вв. (1947), «Романсильо» для контральто и фортепиано на стихи вице-короля Перу и поэта Франсиско Борха-и-Арагона (1948).

В построении музыкальной формы Оррего-Салас строго придерживается классических принципов контрастных тем и интонационного единства, стремясь к максимальному равновесию всех компонентов формы. Связи этих произведений с испанской музыкой достаточно разнообразны: они проявляются в ладовой структуре (господство модальной диатоники), в фактуре (линейность, мелодические фигурации типа арабесок), в форме (две из «Кастильских песен» написаны в форме старинного вильянсико с четким делением на коплу-строфу и эстрибильо-рефрен), не говоря уже о постоянном присутствии типично испанского переменного метра 3/4 и 6/8. Многие признаки испанского интонационно-ритмического комплекса можно найти также в написанной в этот период «Sonata A Duo» для скрипки и альты (1945). Техника барочного контрапункта, освоенная Оррего-Саласом в ранних сочинениях, получает самое широкое развитие в 50-х годах — в балетах «Молодость» на музыку оратории Генделя «Соломон» (1948), «На пороге сна» (1951), «Уличный гимнаст» (1952); во Второй (1951) и Третьей (1954) симфониях.

После переезда в США в 1961 г. музыкальный язык Оррего-Саласа становится более хроматизированным, диссонантным, отражая его стремле-

тора средствами авангардистской техники. Для сочинений первого периода характерны широкое применение барочного контрапункта, господство тональных функциональных отношений в рамках квартово-квинтовой гармонии, стремление к простоте и ясности изложения. Ощущение простоты музыки Оррего-Саласа возникает, прежде всего, благодаря господству в ней мелодического начала. Как подчеркивает сам композитор, он стремился «вернуть мелодии то положение, которое она всегда занимала в музыке, но которое было узурпировано в течение стольких лет теми, кто видел в мелодии выраже-

ние к глубокому постижению окружающего его конфликтного мира. Композитор проявляет интерес к новым для него инструментальным составам (Концертино для квартета медных духовых инструментов), «Sonata a Quattro» для флейты, гобоя, клавесина и контрабаса (1964) — одного из его самых известных и часто исполняемых сочинений; начинает ограниченно применять сериальную технику (Четвертая симфония, «Of the Distant Answer», 1966), обращается к кластерам и игре на открытых струнах фортепиано (Соната для фортепиано, 1967), находит новые способы звукоизвлечения («Sonata de estio» для флейты и фортепиано, «Присутствие» для семи инструментов, 1972).

В сочинениях позднего периода творчества Оррего-Салас продолжает идти по пути поисков все большей выразительности. Так, в Трио № 2 для скрипки виолончели и фортепиано (1977) обнаруживаются интересные попытки синтеза романтизированной мелодики и фактуры с элементами свободно трактованной додекафонии; вторая часть написана в стиле танго, хотя воспроизводится здесь скорее дух, чем форма этого танца. Весьма оригинальное впечатление производит пьеса для солирующей тубы и четырех виолончелей под названием «De Profundis» (1979), насыщенная мощной и вместе с тем таинственной экспрессией низких тембров в начальном разделе и подлинно виртуозным размахом в заключительном. Наконец, написанная уже в 1983 г. «Баллада» для виолончели и фортепиано — прекрасный образец романтически взволнованной эмоциональности и непосредственности высказывания, в котором Оррего-Салас соединяет гибкие мелодические образования и традиционные гармонии с элементами 12-тоновой системы, пытаясь таким способом примирить противоположные эстетические принципы.

Многие произведения Оррего-Саласа этих лет проникнуты возвышенным духом. Можно сказать, что в его творчестве неоклассицизм как направление вышел на новый уровень широких обобщений. Им создан ряд значительных произведений ораториально-кантатного жанра, вдохновленных гуманистическими идеалами и обращенных к широкому слушателю. Среди них — кантата «Америка, напрасно зываем мы к твоему имени» для солистов, хора и оркестра (1966). Для кантаты «Америка» Оррего-Салас отобрал тексты из «Всеобщей песни» Пабло Неруды — произведения, которое, по словам одного из критиков, «как никакое другое вдохновляло чилийских композиторов последних поколений, в особенности тех, кто не хотел оставаться в стороне от социально-политической борьбы своего народа»⁴. В более поздних сочинениях Оррего-Саласа мы также находим отклик на события в Чили. Он поздравляет Сальвадора Альенде с победой на президентских выборах в 1973 г., посвящает его памяти произведение под названием «Краткая биография Сальвадора Альенде» для голоса, гитары, трубы и ударных (1983).

Месса «На время раздора» (*In tempo discordiae*) для тенора, хора и оркестра (1969) посвящена «памяти тех, кто ушел, и тех, кто были со мною на протяжении этого полувека раздора в мире». В этом произведении человек, персонифицированный в партии солирующего тенора, страдает от одиночества, он полон сомнений в незыблемости церковных догматов, вступающих в противоречие с реальной действительностью. Идея противостояния выражена в противопоставлении хора, исполняющего обычную (ординар-

ную) мессу на латыни, и солиста, поющего по-испански (его партия написана на стихи чилийского поэта Висенте Уйдобро) и постоянно вторгающегося в течение службы. Конфликтный мир общечеловеческих проблем, отображенный в мессе, обуславливает масштабность и драматизм, до которых Оррего-Салас ранее не поднимался.

Оратория «Сотворение мира» (1976), написанная на стихи Пабло Неруды и североамериканского поэта Томаса Дилана и венчающая эту монументальную вокально-симфоническую трилогию — высшая ступень творческой эволюции Оррего-Саласа. Используя как традиционные, так и самые современные средства и приемы письма, найденные им ранее в камерно-ансамблевых сочинениях, композитор создает необычайно красочную и в то же время драматически напряженную оркестровку. Многие ее инструментальные эпизоды можно с полным основанием отнести к числу лучших страниц современного симфонизма.

Среди произведений ораториально-кантатного жанра выделим также «Песнь Боливару» для голосов и традиционных андийских инструментов (1981) и «Боливар» для чтеца, хора и оркестра (1981); кантата «Звездный город» для баритона, хора и оркестра (1992); «Песнь Кордильерам» для хора с оркестром (1997). Оррего-Салас любит также работать с камерным оркестром: такие сочинения, как «Quattro liriche breve» для саксофона с камерным оркестром; «Интродукция и концертное Аллегро» для фортепиано в четыре руки и камерного ансамбля (1999), «Concerto grosso» для гобоя, скрипки и струнного оркестра (2002) — одни из самых интересных его сочинений.

Хуан Антонио Оррего-Салас отличается завидным запасом творческой энергии. Так, в 2009 г. на концерте в честь его 90-летия была исполнена Шестая симфония «Semper reditus», символизирующая мечты о возвращении на родину. В 2011 г. композитор прочитал в Чили цикл лекций о современной музыке. В конце этого же года был издан диск с записью всех его шести симфоний. В начале 2012 г. вышла в свет его автобиографическая книга «Свидетельства и фантазии». Остается пожелать выдающемуся чилийскому композитору дальнейших творческих свершений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Revista musical chilena. Santiago de Chile, 1952, N 42, año 8, p. 16.

² El Mercurio. Santiago de Chile, 4.IX.1954.

³ J. O r r e g o S a l a s. Ensayo de autocrítica. — El Mercurio, 7.VIII.1949.

⁴ L. M e r i n o. Fluir y refluir de la poesía de Neruda en la música chilena. — Revista musical chilena, 1973, N 123-124, p. 56.