

Акопян Л.О.

РОБЕРТО ГЕРХАРД (1896–1970)¹

ROBERTO GERHARD (1896–1970)

Аннотация. Первый на русском языке очерк жизни и творчества испанского (каталонского), а затем британского композитора, ученика Шёнберга Роберто Герхарда (1896–1970). Статья представляет собой часть исследовательского проекта «Маргиналы музыки XX века». Как и предыдущие очерки этого цикла, опубликованные в журнале «Искусство музыки. Теория и история» («Джачинто Шельси», № 1–2, 2011; «Жан Барраке», № 3, 2013), текст снабжен многочисленными нотными примерами и звуковыми иллюстрациями.

Abstract. This is the first Russian biography of the Spanish (Catalan), later British composer, Schoenberg's pupil Roberto Gerhard (1896–1970). The article is a part of the author's large research project dedicated to marginal figures of the 20th century music. Like the earlier biographical essays of the same cycle published in this journal's previous issues ('Giacinto Scelsi', No. 1–2, 2011; 'Jean Barraqué', No. 3, 2013), the text is supplied with numerous music examples and sound illustrations.

Ключевые слова: Герхард, испанская музыка, каталонская музыка, британская музыка, дodeкафония и другие «авангардные» методы организации звукового материала, Шёнберг, Bartók, Varèse.

Key Words: Gerhard, Spanish music, Catalan music, British music, twelve-tone technique and other 'avant-garde' methods of organization of sound material, Schoenberg, Bartók, Varèse.

В поздней (1948 года) статье Арнольд Шёнберг, перечисляя своих, по его словам, немногочисленных учеников, ставших подлинными композиторами, называет следующие фамилии: Веберн, Берг, Айслер, Ранкль, Циллиг, Герхард, Скалкоттас, Ханненхайм, Странг и Вайс (и добавляет: «По крайней мере я слышал только об этих»)². Возможно, он мог бы упомянуть еще нескольких (например, Эгона Веллеса, Макса Дойча, Ганса Эриха Апостеля или Ганса Елинека), но в любом случае подавляющему большинству знатоков и любителей известны главным образом первые трое. Винфрида Циллига, возможно, вспоминают в связи с его работой по завершению оратории Шёнберга «Лестница Иакова», Никоса Скалкоттаса – как одного из очень немногих заметных греческих композиторов своего времени, чьи оркестровые обработки народных танцев вошли в репертуар некоторых крупных дирижеров, а отдельные более сложные и серьезные опусы изредка привлекают внимание специалистов по музыкальному модернизму. Остальные фигуры из шёнберговского списка, откровенно говоря, мало у кого вызывают какие бы то ни было ассоциации. Между тем по меньшей мере одного из них Шёнберг явно ценил выше большинства остальных; более

¹ Выражаю глубокую благодарность моим коллегам Т. Уилсон, Э. Эркен и П. Фейрклэф за помощь, оказанную на стадии сбора материалов для этой работы.

² Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы. Составление, переводы, комментарии Н. Власовой и О. Лосевой. М.: Композитор, 2006. С. 238.

того, к этому ученику мэтр, похоже, относился с особой личной симпатией. Речь идет о Роберто Герхарде, чья фамилия в перечне значится шестой.

С нашей стороны было бы в высшей степени некорректно утверждать, будто Герхард, как тот же Скалкоттас, был принужден судьбой к маргинальному образу творческой жизни, не обрел достойной публики и, соответственно, оказался обделен признанием. Как мы сможем убедиться, в случае Герхарда дело обстояло далеко не так драматично. И все же этот композитор, имевший все задатки и шансы для того, чтобы стать весьма видной фигурой своего поколения, в результате различных перипетий, а также, видимо, в силу некоторых черт собственного характера оказался вытеснен «на поля» истории музыки XX века и в течение нескольких наиболее продуктивных десятилетий вел, в общем, малозаметное существование. За это время он создал художественный мир, не лишенный силы, своеобразия и внутренней значительности. Единственный (насколько нам известно) испанский ученик Шёнберга, Герхард развивал испанскую национальную линию по следам Фелипе Педреля и Мануэля де Фальи, но основную, самую ценную часть его творчества составляют партитуры, в которых он предстает приверженцем космополитического современного стиля, едва ли не самым радикальным «авангардистом» своей второй родины – Англии.

Почти ровесник Пауля Хиндемита, Эриха-Вольфганга Корнгольда и Франисса Пуленка, Герхард фактически начал новую жизнь сразу после войны – тогда же, когда на европейской сцене дебютировали молодые радикалы поколения 1920-х. Обреченный в состязании с ними на тактические поражения, он тем не менее всячески избегал стилистических компромиссов. Шёнберг, несомненно, одобрил бы своего ученика за столь безоговорочную верность его этическому императиву. Но в итоге значительная часть наследия Герхарда оказалась практически неуслышанной или недооцененной при его жизни, и лишь спустя четверть века после его смерти музыкальный мир начал проявлять более или менее активный интерес к этому испано-британскому композитору. Присмотримся к нему и мы.

* * *

Роберт (пока еще не Роберто) Жуан Рене Герхард (или, в каталонском произношении, Жерард)-и-Оттенвельдер родился 25 сентября 1896 года в Вальсе близ Барселоны. Его отец, владелец компании по производству вин, был по происхождению швейцарцем, мать – уроженкой Эльзаса³. Космополитическое происхождение, очевидно, не мешало представителям семьи Герхард-Оттенвельдер ощущать себя подлинными каталонцами (один из братьев Герхарда даже стал депутатом регионального парламента). В возрасте двенадцати лет по настоянию отца будущий композитор был отправлен в Швейцарию для продолжения учебы в коммерческой школе. Но музыкальные интересы, как это часто случается, возобладали над деловыми. В Лозанне Герхард брал частные уроки гармонии и контрапункта, позднее в Люцерне благополучно провалил экзамен в коммерческое училище и в 1914 году поступил в Мюнхенскую академию музыки. Начавшаяся тогда же война вынудила Герхарда вернуться в Испанию. Вскоре он обосновался в Барселоне и в 1915 году начал брать уроки фортепиано у Энрике Гранадоса (1867–1916) и другого известного барселонского музыканта, ученика Гранадоса Фрэнка Маршалла (1883–1959). Принци-

³ Сведения об обстоятельствах жизни Герхарда приводятся главным образом по единственной известной и доступной мне опубликованной биографии композитора, написанной его учеником и другом (и поэтому изобилующей отступлениями личного характера): *Homs J. Robert Gerhard and his Music. Edited by M. Bowen. The Anglo-Catalan Society, 2000.* (Первое издание на каталонском языке: *Robert Gerhard i la seva obra*, Barcelona, 1991). Использованы также материалы 1-й международной конференции по творчеству Герхарда, Хаддерсфилд, 2010. [Эл.ресурс]. - Режим доступа: <http://www2.hud.ac.uk/roberto-gerhard-archive/conference-2010.php>.

пиальное значение для Герхарда имели занятия под руководством Фелипе Педреля (1841–1922) – одного из самых активных и разносторонних деятелей испанской музыки своего времени, основоположника нового испанского музыковедения и новой испанской композиторской школы. Напомним, что под непосредственным влиянием Педреля проходило творческое становление всех трех главных испанских классиков XX века – Альбениса, Гранадоса и де Фальи.

Герхард был одним из последних учеников Педреля и пользовался его особым расположением. Наставник, естественно, ориентировал Герхарда в направлении синтеза национальной традиции с достижениями «больших» европейских школ. Первыми значительными работами Герхарда явились 12-частный вокальный цикл «Чары Шехеразады» (*L'infantament meravellós de Schahrazada*) для голоса с фортепиано на слова известного каталонского поэта Жозепа-Марии Лопеса-Пико (1917) и посвященное Педрелю Трио для фортепиано, скрипки и виолончели (1918). Оба произведения выполнены в абсолютно традиционной манере, причем скорее французской, чем какой-либо иной. В музыке песен о Шехеразаде ожидаемый ориентальный элемент не ощущается; стилистически они, пожалуй, родственны романсам Дюпарка с их полнозвучным, гармонически насыщенным фортепианным сопровождением, но значительно проще и однообразнее лучших из них. Трехчастное трио продолжительностью около 25 минут соответствует тому архетипу камерно-инструментального жанра, который культивировала так называемая школа Сезара Франка, в лице самого Франка, Эрнеста Шоссона, Венсана д’Энди и его самого известного испанского ученика Хоакина Турини (1882–1949)⁴. Испанское начало проявляется в интонационных характеристиках некоторых тем, «общеверховейское» – в методах их развития (с неизбежными секвенциями, «рамплиссажами» и т. п.) и в гладкой, по-французски благозвучной, преимущественно диатонической гармонизации; рефрен скерцозного финала ассоциируется с темой скерцо из Струнного квартета F-dur Равеля, что, скорее всего, неслучайно (а начальная мелодия первой части почему-то напоминает мотив «Сидел Вания» из Первого квартета Чайковского). Не будучи стилистически примечательной, партитура свидетельствует о высокой профессиональной квалификации 22-летнего композитора; для каталонской музыки первого десятилетия XX века Трио Герхарда, выполненное (в Барселоне) и опубликованное (в Париже) в 1919 году, было, судя по всему, явлением незаурядным.

Молодой Герхард живо интересовался и новейшими европейскими течениями, безусловно чуждыми Педрелю и пока еще не успевшимиказать особого влияния на развитие испанской музыки. В конце 1921 года он отправился в Гранаду к самому яркому и передовому испанскому композитору того времени, Мануэлю де Фалье, в лице которого, очевидно, надеялся обрести современного просвещенного наставника. Но встреча с Фалье не принесла желаемых результатов, и на следующие два года Герхард уединился для размышлений и работы над собой. Зимой 1921/22 из-под его пера вышли «Два эскиза» (*Dos apunts*) для фортепиано – пьески объемом по 14 тактов каждая, общей продолжительностью не больше четырех минут, выдержаные в умеренно медленном движении, *piano* и *pianissimo*; вторая гармонически смелее, диссонантнее первой, ее концовка вносит освежающий контраст в виде простого диатонического мотива в верхнем голосе. Следующий шаг к обретению собственного стиля был сделан в 1922 году в вокальном цикле «Семь хокку» (7 Haïki или 7 Haïku) для состава того типа, который надолго вошел в моду после «Лунного Пьера», а

⁴ Для хронологической ясности стоит напомнить, что самые ранние из его нескольких не забытых доныне ансамблей для струнных с фортепиано (и, по-видимому, первые значительные камерно-ансамблевые циклы в испанской музыке после опубликованных в 1824-м квартетов Хуана Крисостомо Арриаги) — Квинтет g-moll и секстет «Андалусийские сцены» — появились, соответственно, в 1907м и 1912 году.

именно для голоса (тенора или сопрано) и пяти инструментов (в данном случае – фортепиано, флейты, гобоя, кларнета и фагота). В основе цикла – французские стихи каталонского поэта Жозепа Марии Жюнуа (Junoy), стилизованные в духе японских миниатюр. Цикл, естественно, весьма лаконичен (около десяти минут музыки), слова текстов не повторяются, вокальная партия в каждой из семи частей окружена насыщенной инструментальной музыкой, которая в отдельных хокку разрастается до масштабов сравнительно большого инструментального вступления и/или заключения. Линия голоса во всех частях разворачивается плавно, без скачков, в инструментальных партиях встречаются более угловатые и резкие жесты, но даже в них гармония не выходит за рамки квази-импрессионистской модальности. Герхард здесь явно ориентируется на два опуса своих старших современников, созданные, как хорошо известно, практически одновременно (в 1913 году) под непосредственным впечатлением от «Лунного Пьера» для сходного состава: «Три стихотворения из японской лирики» Стравинского и «Три стихотворения Малларме» Равеля. С триптихом Стравинского опус Герхарда сближают характер текстов и миниатюрность форм, с триптихом Равеля – спокойная декламация, мягкие переходы и благозвучные вертикали.

Провинциализм каталонской музыкальной жизни и неудовлетворенность полученным образованием побудили Герхарда возобновить поиск наставника, и в конечном счете он остановился на Шёнберге. Двадцать первого октября 1923 года (кстати, буквально за день до кончины жены Шёнберга) он отправил в Вену большое письмо, к которому приложил оба завершенных опуса последних двух лет – «Два эскиза» и «Семь хокку». В письме, впервые опубликованном только в 1996 году, молодой композитор признается, что испытывает духовную депрессию, интеллектуальный и нравственный кризис. Свое музыкальное образование он называет «фрагментарным и неадекватным», а о Педреле говорит, что тот был к нему слишком добр («я стал его „Вениамино“»⁵), но по существу ничему не научил («он открыл мне чудесные, недооцененные сокровища нашей подлинной народной музыки, но не мог привить мне технику или дисциплину. Он тоже был всего лишь дилетантом, хотя и гениальным»⁶). Из письма мы узнаем, что за два года уединения Герхард проштудировал шёнберговское «Учение о гармонии» и трактат Эрнста Курта о баховском контрапункте, изучал квартеты Бетховена, «Лунного Пьера», «Весну священную» и многое другое⁷. Теперь он чувствует, что существование в полном одиночестве исчерпало себя, что нужно восстанавливать связи с миром и людьми. Некоторое время он думал о том, чтобы отправиться в Париж и стать учеником Шарля Кёклена, но пришел к выводу, что «импрессионистская декоративная техника», которой тот мог бы его научить, уже не способна его удовлетворить: «меня больше не прельщает возможность возвращать собственную индивидуальность *sous l'influence conjugée de Stravinsky et de Ravel* [под совместным влиянием Стравинского и Равеля. – Л. А.]»⁸. Свою просьбу принять его в ученики Герхард сопровождает следующим заверением: «В одиночестве, ведя увлеченные диалоги с Вашей книгой, я осознал всю глубину и силу Вашей личности; у меня сложилось впечатление, что я могу полностью Вам довериться, и только поэтому я, несмотря на всю свою природную робость и сдержанность, осмеливаюсь так много говорить Вам о своих безделках и своих потребностях»⁹.

⁵ Поскольку немецкий оригинал письма недоступен, перевод отрывков из него сделан с английской публикации: *Homs J. Op. cit. P. 92.*

⁶ Ibid. P. 93.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid. P. 93–94.

⁹ Ibid. P. 94.

Ответ Шёнберга, датированный 4 ноября 1923 года, гласит: «<...> у меня сейчас нет времени ознакомиться с Вашими сочинениями более основательно. Но беглый просмотр и Ваше письмо произвели на меня очень хорошее впечатление. Откровенно говоря: окончательное решение, беру ли я кого-то в ученики или нет, обычно зависит от личного впечатления, которое остается у меня от человека, и поэтому я предпочитаю сначала его увидеть. Не можете ли Вы приехать в Вену? Мне кажется, что я определенно Вас возьму, а также, что смогу немного Вам помочь, поскольку понимаю Вашу депрессию»¹⁰.

Итак, Герхард отправился в Вену, чтобы в возрасте 27 лет вновь стать учеником. Там он подрабатывал уроками испанского языка и впоследствии женился на одной из своих учениц. Когда в начале 1926 года Шёнберг переехал в Берлин, чтобы занять должность профессора композиции Прусской академии искусств, Герхард последовал за ним; с января 1926-го по декабрь 1928-го он числился студентом (*Meisterschüler*) этой академии. Успехи Герхарда как Вене, так и поначалу в Берлине были скромными, о чем свидетельствует официальная документация¹¹. Лишь в последний год обучения он написал нечто значительное, а именно Квинтет для флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны, то есть в точности для того же состава, что и завершенный четырьма годами раньше Квинтет соч. 26 Шёнберга. Здесь Герхард предстает композитором несравненно более интересным и изобретательным, чем в любой из своих более ранних вещей. Это произведение, вполне самостоятельное и ни в коей мере не «провинциальное» по выполнению, не забыто доныне: его охотно исполняют и записывают ансамбли соответствующего состава, его дискография богаче, чем у всех остальных опусов Герхарда.

Параллелью Квинтету Герхарда, помимо одноименной партитуры Шёнберга, может служить еще более ранний (1923 года) двухчастный Дивертисмент для квинтета духовых Ганса Айслера, который по возрасту был моложе Герхарда, но завершил учебу у Шёнберга еще до того как Герхард появился в Вене. Пользуясь радикальным для начала двадцатых годов языком (еще не серийным – ибо сам Шёнберг к тому времени едва успел осуществить свои первые опыты в серийной технике, – но уже не тональным), Айслер создал изящную юмористическую музыку, в полной мере соответствующую своему жанровому наименованию; вероятно, он был первым (и одним из очень немногих), кому удалось убедительно показать, что язык, укорененный в дисгармоничном экспрессионизме, пригоден и для музыки легкого, развлекательного рода. Герхард в своем Квинтете продолжает, в общем, ту же линию. Согласно указанию в партитуре продолжительность Квинтета составляет 15 минут – против сорока у Шёнберга. Как и 26-й опус Шёнберга, произведение Герхарда делится на четыре части с традиционными темповыми соотношениями (*Moderato; Andante cantabile – Sostenuto; Allegro giocoso, ma non troppo mosso; Vivace scherzando*), но свободно от шёнберговской тяжеловесной детализированности и вязкости. В нем – особенно в двух последних, быстрых частях – ярко выражено игровое, дивертисментное начало; при этом гармонический язык Квинтета атонален, хотя и не соответствует принципам додекафонии (в качестве основной звуковысотной конфигурации – своего рода серии, – общей для всех частей, используется последовательность не из двенадцати, а из семи нот), а в ритмике, как и у Шёнберга даже в его относительно легких, «общедоступных» по замыслу композициях (типа Серенады соч. 24, Сюит соч. 25 и 29 и некоторых других), мини-

¹⁰ Шёнберг А. Письма. Составление и публикация Эрвина Штайна. СПб: Композитор, 2001. С. 153 (перевод В. Шнитке).

¹¹ Приводится в материалах упомянутой конференции 2010 года в статье: Alonso Tomás D. ‘A breathtaking adventure’: Gerhard’s musical education under Arnold Schoenberg. [Эл. ресурс]. -- Режим доступа: <http://www2.hud.ac.uk/roberto-gerhard-archive/downloads/ALONSO.pdf>. Дата обращения: 02.04.2013.

мизирована роль регулярности, симметричных и длительно повторяющихся структур. И, что особенно существенно, тематизм Квинтета, даже там, где он явно восходит к танцевальным прототипам (прежде всего в крайних разделах скерцо и в рефрене финального рондо), не содержит сколько-нибудь заметных испанских элементов.

* * *

За годы жизни и учебы в Вене и Берлине Герхард проникся новейшими эстетическими идеями и стал едва ли не первым испанским пропагандистом творчества Шёнберга; в апреле 1925 года его усилиями в Барселоне был организован концерт из произведений Шёнберга с участием автора, который лично провел испанскую премьеру «Лунного Пьера». Но по возвращении в Барселону (в середине 1929 года) Герхард начал работать в национально-почвенном ключе: он обработал для голоса с фортепиано 14 каталонских народных песен и написал две сарданы¹² для ансамбля духовых (с участием контрабаса и ударных). В конце того же года он организовал собственный авторский концерт, программа которого включала восемь из этих четырнадцати песен и обе сарданы, более ранние «Семь хокку» и две партитуры берлинского периода: стилистически «умеренное» трехчастное Концертино для струнных и упомянутый Духовой квинтет. Концерт многообещающего молодого соотечественника, только что вернувшегося домой из «большого мира», был широко разрекламирован и привлек многочисленную публику, но, судя по отзывам в прессе, был встречен почти всеобщим непониманием и неодобрением¹³. Консервативно настроенный каталонский музыкальный истеблишмент особенно остро отреагировал на подчеркнуто «вненациональный» по языку Духовой квинтет. Авторитетнейший композитор, фольклорист и хормейстер, ученик Педреля Льюис Мильет (Lluís Millet, 1867–1941), основатель и первый руководитель существующего доныне хора «Кatalонский Орфей» (Orfeó Català), откликнулся на концерт из произведений Герхарда статьей, в которой осудил «атональную музыку» как бесперспективную с точки зрения интересов национального искусства. Герхард вступил с ним в полемику, которая положила начало его деятельности в качестве музыкального публициста ярко выраженной космополитической ориентации. Вскоре он и другие деятели каталонского художественного авангарда, в том числе будущий знаменитый архитектор Жозеп Льюис Серт (1902–1983) и прославленный художник Жоан Миро (1893–1983), учредили объединение «Друзья нового искусства»; тогда же Герхард и несколько его коллег, включая известного и за пределами Испании автора фортепианных миниатюр Фредерика (Федерико) Момпу (1893–1987), сформировали группу «Независимые композиторы Каталонии».

Наделенный, судя по всему, незаурядным общественным темпераментом, молодой Герхард стал одним из виднейших каталонских интеллектуалов-культуртрегеров. В значительной степени благодаря его усилиям новейшая музыка стала звучать в Барселоне чаще, чем прежде. В период с октября 1931-го по июнь 1932 года в Барселоне по приглашению Герхарда гостили Шёнберг – каталонский климат оказался полезен для его здоровья, – с семьей. Для Шёнберга эти месяцы были весьма продуктивными: именно в Барселоне он написал почти весь второй акт оперы «Моисей и Аарон», а из менее значительных

¹² Сардана – каталонский хороводный танец, традиционно исполняемый ансамблем (*cobla*), состоящим из дудочки (*flaviol*), малого барабана (*tambor*) и двух язычковых инструментов – *tiple* и *tenor*. Ансамбли могут складываться и из большего числа инструментов, включая медь и струнный бас.

¹³ См. в материалах конференции 2010 года: *Perry M. E. 'Un Català Mundial': The early works of Roberto Gerhard* [Эл. ресурс]. -- Режим доступа: <http://www2.hud.ac.uk/roberto-gerhard-archive/downloads/Mark-E-Perry.pdf>. Дата обращения: 02.04.2013.

вешей – Фортепианную пьесу соч. 33b. В апреле 1932 года он выступил в качестве дирижера Оркестра Касальса (Orquestra Pau Casals), исполнив «Просветленную ночь», «Пеллеаса и Мелизанду» и оркестровку Прелюдии и фуги Es-dur Баха¹⁴. Той же весной в Барселоне по инициативе Герхарда концертировал Веберн. Программа его двух дирижерских выступлений включала, в частности, его собственные Пассакалью соч. 1 и Шесть пьес для оркестра соч. 6, а также оркестровую «Музыку к киносцене» Шёнберга. Но самым главным событием в «послужном списке» Герхарда как организатора музыкальной жизни стал 16-й фестиваль Международного общества современной музыки (МОСМ), прошедший в Барселоне весной 1936-го, незадолго до начала гражданской войны, положившей конец относительному культурному процветанию Каталонии и всей остальной Испании; как хорошо известно, этот фестиваль остался в истории прежде всего посмертной премьерой Скрипичного концерта Альбана Берга.

Активная публицистическая и организационная деятельность в качестве «друга нового искусства», тесно связанного с Новой венской школой, уживалась у Герхарда второго (то есть начавшегося уже после Берлина) барселонского периода с композиторским творчеством сугубо национальной ориентации. Его самая значительная работа этого времени – пятичастная кантата «Высокое рождение короля Жауме» (*L'alta naixença del rei en Jaume*) для soprano, баритона, хора и оркестра (1932). Кантата написана на стихи крупнейшего поэта Каталонии Жозепа Карнера (1884–1970); ее партитура нам недоступна. Относительной известностью пользуется небольшой симфонический триптих 1936 года «Утренняя серенада, интерлюдия и танец» (*Albada, interludi i dansa*). Испанский характер тематизма всех трех частей распознается мгновенно, но развитие и гармонизация мелодий и инструментальный колорит существенно отличаются от того, к чему нас приучили партитуры Дебюсси, Равеля и Фальи, с которыми прежде всего ассоциируется испанский элемент в музыке начала XX века. Здесь оркестровка сущее и, в общем, бледнее, гармонии чуть острее, мелодические контуры отличаются некоторой угловатостью, частыми возвращениями к основному тону, а местами и подчеркнутой симметричностью; во всем этом можно усмотреть влияние Бартока, который, по-видимому, неслучайно высоко оценил это произведение, услышав его на лондонском фестивале МОСМ в 1938 году¹⁵ под управлением Германа Шерхена (1891–1966) – энергичного пропагандиста новейшей музыки, первого интерпретатора ключевых партитур Шёнберга, Веберна и Берга. Помимо упомянутых канцаты и короткой оркестровой сюиты, а также нескольких миниатюр (частично утраченных), творчество Герхарда 1930-х годов исчерпывается двумя непоставленными балетами. Оба они создавались для известной труппы полковника де Базиля во главе со знаменитым балетмейстером Леонидом Мясиным. Первый из них, «Ариель», основан на сюжетных мотивах шекспировской «Бури», перенесенных на каталонскую почву; Мясин счел музыку Герхарда слишком «симфонической» и отклонил партитуру, но сюита из «Ариеля» под управлением Шерхена прозвучала в том же концерте барселонского фестиваля МОСМ, что и Скрипичный концерт Берга. Второй балет, «Барселонские вечера» (*Soirées de Barcelone*), мыслился в большей степени как этнографический дивертисмент и остался неоконченным из-за катастрофических обстоятельств конца десятилетия.

¹⁴ Пребывание Шёнберга в Барселоне было отмечено еще одним немаловажным событием: в мае 1932 года у него родилась дочь Нурия (будущая жена Луиджи Ноно). Для новорожденной было специально выбрано популярное в Каталонии имя, см.: *Homs J. Op. cit. P. 35.*

¹⁵ Ibid. P. 38.

* * *

В период гражданской войны, когда Каталония, как известно, всеми силами отстаивала свою автономию, Герхард занимал ответственный пост в культурном департаменте регионального правительства. В самом начале 1939 года он с женой выехал в Варшаву для участия в подготовке очередного фестиваля МОСМ; когда он находился на территории Франции, стало известно о поражении республиканцев и ликвидации каталонской автономии. Герхард решил остаться во Франции; несколько месяцев он прожил в Париже, но в июне по приглашению одного из основателей и руководителей МОСМ, известного музыканта Эдуарда Дж. Дента (1876–1957) переехал в Кембридж, где ему было суждено прожить всю оставшуюся жизнь. После войны он несколько раз на короткое время приезжал в Испанию (как известно, генерал Франко проявил определенное великодушие по отношению к своим политическим противникам, не закрыв перед ними двери для возвращения на родину), но его музыка там практически не звучала до конца диктатуры, наступившего со смертью Франко в 1975 году.

В Кембридже Герхард не преподавал, предпочтя карьеру свободного художника¹⁶. Первое время он продолжал сочинять музыку на испанские мотивы; чтобы дополнительно подчеркнуть свое испанское происхождение, он изменил данное при рождении имя Роберт на Роберто. Его главные работы рубежа 1930–40-х годов – балеты «Дон Кихот» и «Радости» (*Alegrias*), тетрадь обработок испанских песен под названием «Песенник Педреля» (*Cancionero de Pedrell*) и симфония «В честь Педреля» (*Homenaje a Pedrell*), основанная на музыке неисполненной оперы учителя Герхарда. По музыкальному материалу наиболее интересен (и наименее этнографичен) балет «Дон Кихот», в исходной версии (для камерного оркестра) оставшийся неисполненным. В конце 1940-х композитор сократил исходную партитуру и переработал ее для большого оркестра. Эта версия, в пяти картинах общей продолжительностью около сорока минут, была поставлена в 1950 году на сцене лондонского театра Королевского балета Нинетт де Валуа (1898–2001), с участием не менее легендарной Марго Фонтейн (1919–1991) в роли Дульсинеи. Сценографом выступил Эдуард Бурра (1905–1976) – английский художник, известный прежде всего квази-сюрреалистическими полотнами, гротескно изображающими «изнаночные» стороны городской жизни.

Сценарий балета, похоже, составлен композитором с оглядкой на одноименную симфоническую поэму Рихарда Штрауса: Герхард словно специально стремился к тому, чтобы точек соприкосновения с ее программой было как можно меньше. За первой картиной, представляющей реального Дон Кихота и его внутренний мир, а затем комичного Санчо Пансу, следуют эпизоды, которых нет у Штрауса: сцена на постоялом дворе, где Дон Кихот принимает девиц легкого поведения за прекрасных дам, погонщиков мулов – за врагов, а хозяина – за коменданта крепости, и последний, дабы успокоить неугомонного гостя, делает вид, что посвящает его в рыцари; сцена с Санчо Пансой и двумя козопасами, которым Дон Кихот рассказывает о Золотом Веке, и сцена освобождения каторжников: Дон Кихот и Санчо нападают на конвой и расковывают пленных, те же в благодарность грабят своих спасителей; сцена в пещере Монтесиноса, где Дон Кихоту в видениях являются герои рыцарских романов, и возвращение к прозе жизни. Заключительную, пятую сцену балета Герхард назвал «вариациями на рыцарскую тему», тем самым открыто подчеркнув свои полемические интенции по отношению к Штраусу, чья поэма носит тот же подзаголовок. Эта сцена, как и финал штраусовского опуса, построена на долгом *ritardando* с тенденцией

¹⁶ Как отмечает его биограф, каталонский композитор Жуаким Омс (1906–2003), «Герхард не чувствовал в себе склонности к преподаванию, и я был его единственным учеником» (еще в барселонские годы, с 1930-го по 1936-й): *Homs J. Op. cit. P. 34*.

к постепенному прояснению музыкальной ткани, которое самым явным образом символизирует предсмертное просветление героя.

[«Дон Кихот», заключительная сцена. Симфонический оркестр Тенерифе, Виктор Пабло Перес. Valois]

Но это, пожалуй, единственная, и притом очень приблизительная параллель между балетом Герхарда и поэмой Штрауса. Хотя «Дон Кихот» Герхарда, как было сказано выше, не так «этнографичен», как смежные с ним по времени создания партитуры на испанские мотивы, но он тем не менее пропитан испанским мелосом и испанскими ритмами: если страницы, рисующие фантастические видения Дон Кихота, выполнены более или менее «отвлеченным» языком, с квазиимпрессионистскими оркестровыми эффектами, то в картинах с участием «народа» – погонщиков мулов и сомнительных девиц, козопасов, каторжников и их конвоиров и т. п., – равно как и в эпизоде с пещерой Монтесиноса, композитор остроумно и разнообразно воспроизводит испанский колорит (легко распознаются жанровые признаки хоты, пасодобле, малагены). На протяжении всего балета Герхард демонстрирует несравненно более изысканное владение оркестром, нежели в любой из прежних оркестровых вещей; лейтмотивные связи, тематические, темповье и динамические контрасты организованы с большим, зрелым мастерством. В музыке, при всей ее «дансантности» и картиенной изобразительности, есть симфоническое дыхание и мало вялых мест. Так или иначе, «Дон Кихот» Герхарда не снискдал особого успеха у британской публики 1950 года и быстро исчез из репертуара Королевского балета.

Судя по всему, успех «Радостей» – небольшого балетного дивертисмента, сочиненного вскоре после первой версии «Дон Кихота» и всецело основанного на темах из репертуара фламенко (премьера – 1942, Бирмингем), – также был в лучшем случае скромным. В 1944 году из-под пера Герхарда вышел еще один одноактный балет – «Пандора». Премьера его первой редакции (для двух фортепиано и ударных) состоялась в 1944 году в Кембридже; премьера второй, более сжатой версии (для малого оркестра) – в 1945-м в Лондоне. Позднее Герхард сделал на материале балета пятничастную, продолжительностью около получаса, сюиту для большого оркестра (первое исполнение – 1950). Заказчиком, сценаристом и первым исполнителем балета был известный немецкий танцовщик и хореограф-модернист Курт Йосс (1901–1979), эмигрировавший в Англию из нацистской Германии. Сюжетную основу балета составляет антагонизм двух героинь античной мифологии – «первоженицы» Пандоры, от которой пошли все несчастья и страдания мира, и идеальной, вечно юной Психеи; сценарий мыслился как притча о человечестве, раздираемом борьбой между материальным (Пандора) и духовным (Психея) началами, а пресловутый ящик Пандоры – как символ бед, обрушившихся на мир в середине XX века. В балете действуют символические фигуры: юные мужчины и женщины, матери, старцы, чудовища и т. п. (в скобках заметим, что Йосс смолоду был привержен притчевым сюжетам, затрагивающим глобальные проблемы, – всемирную славу ему принес пацифистский балет «Зеленый стол» с музыкальным оформлением малоизвестного Фрица Коэна, впервые поставленный в 1932 году и возобновляемый поныне).

Герхард – очевидно, в полном согласии с замыслом балетмейстера, – решил глобальную проблему в испанском духе. Первая картина, озаглавленная «Поиски» (Quest), – имеется в виду смутное, неосознанное и неупорядоченное стремление людей к чему-то неизвестному (на сцене эти «поиски» должны изображаться всевозможными групповыми и индивидуальными движениями), – построена на мотиве, который, по-видимому, известен всему испаноязычному миру. Это латиноамериканская песенка Antón Pirulero, которую поют во время игры в фантики (ассоциация между содержимым ящика Пандоры и фантиками – разноцветными бумажками, случайным образом распределаемыми среди игроков, – если вдуматься, в своем роде вполне логична). Простенький мотив:

Нотный пример 1

The musical notation consists of four staves of music. The first staff starts with a piano dynamic (p) and a treble clef. The lyrics are: An - tón, An - tón, An - tón Pi - ru-. The second staff begins with a bass clef. The lyrics are: -le - ro, ca · da cual, ca · da cual quea -. The third staff begins with a bass clef. The lyrics are: -tien - da su jue - go yel que no loa -. The fourth staff begins with a bass clef. The lyrics are: -tien · da, pa - ga - ráu - na prenda.

под пером Герхарда после некоторой разработки превращается в нечто монструозное:

Нотный пример 2

A piano score with two staves. The top staff is labeled 'Piano' and has a treble clef. The bottom staff has a bass clef. Both staves show chords being played. The piano part includes dynamics such as 'sf' (fortissimo).

[Сюита из балета «Пандора», часть 1 – «Поиск». Симфонический оркестр Би-Би-Си, Маттиас Бамерт. Chandos]

Гипертрофированный бытовой, даже инфантильный мотив в функции символа чего-то причудливого и угрожающего – общее место для музыки второй половины XX века, но в годы, когда Седьмая симфония Шостаковича была еще новинкой, такой прием мог произвести впечатление новаторского. Интонации Antón Pirulero то и дело «всплывают» и далее, играя своего рода лейтмотивную роль для всего балета – или, выражаясь более строго, для балета в доступной нам форме оркестровой сюиты в пяти частях, где вслед за «Поисками» следуют эпизоды «Психея и юность», «Карнавал Пандоры», «Муштровка чудовищ» (The Monsters' Drill) и «Смерть и Матери». Тематизм балета, вообще говоря, достаточно разнороден и включает ритмы испанских и латиноамериканских танцев, стилизованную церковную монодию, окарикатуренные военные марши, лирические каталонские мелодии¹⁷; на одной из последних построен финал – «Смерть и Матери» (по сюжету здесь матери оплакивают погибших молодых лю-

¹⁷ Согласно одному из комментариев, в этом балете, как и в ряде других своих опусов, созданных в первое десятилетие после эмиграции, Герхард музыкальными средствами подчеркнул существенное для него как каталонца различие между испанским (кастильским) и собственно каталонским началами: первое, представленное танцевальными жанрами, он часто трактует в сатирическом ключе, тогда как второе, воплощенное преимущественно в лирических песенных мелодиях, выступает средоточием глубоких ностальгических эмоций. (См. в материалах конференции 2010 года: White J. 'Lament and Laughter': emotional responses to exile in Gerhard's post-Civil War works [Эл. ресурс]. -- Режим доступа:www2.hud.ac.uk/roberto-gerhard-archive/downloads/Julian-White.pdf]. Дата обращения: 02.04.2013). Но среднестатистический слушатель, которому нет дела до кастильско-каталонских противоречий, едва ли способен воспринять и оценить эту дифференциацию.

дей). Подобная смесь, по-видимому, эффективно «работает» в качестве музыкального сопровождения к модернистскому балету на притчевый и вместе с тем актуальный сюжет, но и в концертном исполнении она производит впечатление вполне умеренной эклектики, не выходящей за рамки хорошего вкуса; выразительные находки – целеустремленное *crescendo*, рисующее нарастающую эйфорию в сжатой сцене «Карнавал Пандоры», и долгая, медленная и тихая кода финала с деликатными фигурациями челесты и фортепиано в высоком регистре.

Как видим, Герхард и в Англии некоторое время оставался испанским композитором *par excellence*. Вершиной испанской линии в его творчестве могла бы стать начатая в 1945-м и завершенная в 1947 году опера «Дуэнья» по одноименной комедии Ричарда Бринсли Шеридана – той самой, которая за несколько лет до того послужила основой для «Обручения в монастыре» Прокофьева (сочинена в 1940–41 годах, впервые поставлена в 1946-м). Но при жизни композитора опера прозвучала лишь дважды – в 1949 году по радио и в 1951-м на фестивале МОСМ в Висбадене, где она, оказавшись в окружении новейших авангардных партитур, едва ли могла рассчитывать на успех. После этой малоудачной концертной премьеры Герхард приступил к переработке оперы, но ее вторая редакция так и осталась неоконченной¹⁸.

Если бы Герхард продолжал в том же духе, он остался бы в истории всего лишь как очередной специалист по воплощению вечно модных испанских мотивов – быть может несколько более интеллектуальный, чем Фалья, но заведомо менее яркий, не столь привлекательный для широкой аудитории. Но еще до начала работы над оперой, в 1943-м, Герхард сделал первый, пока еще не слишком решительный шаг в направлении, которое позднее стало для него главным. Своим Скрипичным концертом (работа над которым растянулась на два года, до конца 1944-го или начала 1945-го) Герхард по существу впервые за полтора десятилетия, прошедшие со времени премьеры Духового квинтета, напомнил о том, что он прошел школу Шёнберга.

То, что этот трехчастный концерт, построенный по традиционной схеме «быстро–медленно–быстро» (1. *Allegro cantabile*, *con anima*; 2. *Largo*; 3. *Allegro con brio*), все еще не утвердился в репертуаре современных виртуозов на тех же правах, что концерты Кароля Шимановского, Карла Нильсена, того же Шёнберга или хотя бы Эриха Вольфганга Корнгольда, похоже на недоразумение. Концерту Герхарда в полной мере присущи достоинства, характерные для лучших образцов жанра во все времена: сольная партия эффектна (ясно, что Герхард досконально знает инструмент) и вместе с тем от начала до конца музыкально содержательна, солист и оркестр взаимодействуют живо и разнообразно, оркестровая фактура изменчива, многоцветна, богата запоминающимися деталями. Музыка дышит свободно, разворачивается естественно и гибко, «швы» не ощущаются – чего еще можно пожелать? Язык концерта, обобщенно говоря, пантонален: на больших пространствах гармония может трактоваться как принадлежащая сразу двум или нескольким тональностям, но при этом наделена отчетливым тональным колоритом.

Настроение первой части задается обаятельной, абсолютно диатонической (*Des-dur*), окруженной слегка диссонирующими «нимбом» начальной темой, как нельзя лучше соответствующей обозначению темпа и характера части – *Allegro cantabile*:

¹⁸ После смерти Герхарда ее завершил Дэвид Дрю (Drew). Сценическая премьера (на испанском языке), с дополнениями авторства российско-британского композитора Дмитрия Смирнова, состоялась в 1992 году в Мадриде.

Нотный пример 3

Allegro cantabile, con anima (♩, ca 126) poco rit. a tempo

Violin Solo

Allegro cantabile con anima (♩, ca 126) poco rit. a tempo

//

2

1

poco rit.

poco rit.

1

Вплоть до большой каденции, помещенной в зоне золотого сечения Allegro, выдерживается вполне традиционная сонатная схема с контрастирующей (более «игривой», танцевальной) побочной и энергичной заключительной темами, с последующими всевозможными драматическими перипетиями и возвращением к исходной мелодической идеи и исходному настроению. Но сонатное allegro не получает логического завершения, ибо вскоре после каденции (в ц. 31) звуковой пейзаж заметно меняется: возобновление репризы напевной главной партии плавно «модулирует» в быстрое скерцо с засурдиненными струнными, которые в ансамбле с фортепиано, арфой и разнообразными ударными (духовые с этого места до конца части молчат) создают призрачную ауру в духе некоторых страниц Бартока – например, скерцозного «интермеццо» перед последним проведением главной темы во второй части Второго скрипичного концерта. По ходу скерцо происходит «модуляция» другого рода – от пантональности к додекафонии (как хорошо известно, такие экскурсы в додекафонию также не чужды стилю Бартока – в том же Втором скрипичном концерте они встречаются неоднократно); в качестве серии утверждается конфигурация с-e-f-h-cis-d-g-es-as-ges-a-b. Хотя серийная техника на определенном участке соблюдается довольно строго, весь этот раздел стилистически тяготеет не столько к Шёнбергу, сколько к Бартоку: это проявляется не только в упомянутой специфической ауре и в оркестровке, отсылающей к «Музыке для струнных, ударных и чистых», но и в слегка танцевальном, едва уловимом фольклорном наклонении отдельных мотивов, в квази-гетерофонии стремительно разворачивающихся линий на тех участках, где музыка возвращается в сферу тональности или точнее, пользуясь термином самого Бартока, «полимодальной хроматики». Скерцо, интегрированное в структуру первой части, завершает ее в стремительном движении на предельном *pianissimo*.

Вторая, медленная часть начинается открытым реверансом в сторону Шёнберга (со слов Герхарда известно, что эта часть сочинялась с мыслью о близящемся семидесятилетии учителя, которое пришлось на сентябрь 1944-го). В оркестре *sotto voce* излагается тема, звуковысотная структура которой основана на серии Четвертого струнного квартета Шёнберга: d-cis-a-b-f-es-e-c-as-g-fis-h:

Нотный пример 4

[Концерт для скрипки с оркестром, 2-я часть. Оливье Шарлье, Симфонический оркестр Би-Би-Си, Маттиас Бамерт. Chandos]

Шёнберговская серия экспонируется отделенными друг от друга гексахордами; с каждым новым гексахордом к гармонической вертикали «прирастают» новые слои, подчеркивая хоральные жанровые истоки этой музыки. Скрипка вступает после трехкратного проведения полной серии, и с этого момента «шёнберговская» тема отходит на дальний план, время от времени напоминая о себе как своего рода *cantus firmus*, на фоне которого солист ведет экспрессивный монолог. Форма части, в первом приближении, может быть определена как трех-пятичастная: нечетные разделы *Largo*, где *cantus firmus* присутствует более или менее осозаемо, перемежаются более оживленными (*Allegretto placido*) четными, где скрипка продолжает вести монолог, но в более прихотливой манере и на преимущественно диатоническом оркестровом фоне. В последнем разделе (коде) противопоставленные друг другу принципы – додекафония и диатоника, квази-хоральная фактура и монолог на подвижном оркестровом фоне – естественно и ненавязчиво приводятся к синтезу.

Сосредоточенное *Largo*, согласно традиции жанра, сменяется экстравертым финальным рондо. В его главной теме (рефрени) легко распознается аллюзия на припев «Марсельезы» – см. такты 2–3 нотного примера 5:

Нотный пример 5

Считается, что на эту музыку Герхарда вдохновило известие об освобождении Парижа в августе 1944 года (если это действительно так, то само собой напрашивается уподобление возгласа солирующей скрипки из первого такта кличу галльского петуха). Связь финала с современными событиями подтверждается темой первого эпизода. Это симфонически разработанный вариант бойкой, напористой сарданы – жанра, который, по распространенному мнению, наиболее ярко выражает каталонский национальный характер, то есть

значит для каталонцев примерно то же, что полонез для поляков или джига для шотландцев; поэтому диктатор Франко, дабы наказать каталонцев за их непокорность во время гражданской войны, официально запретил исполнение сарданы. Темы других эпизодов также основаны на фольклорных прототипах (исключение составляет эпизод после ц. 94 – несколько затянутая реминисценция темы *cantabile* первой части) – похоже, чередование разнородных каталонских и испанских мотивов с французским рефреном имело для Герхарда определенный программный смысл. «Под занавес» (ц. 104) звучит общеизвестная арагонская хота, но Герхард воздерживается от такой тривиальной связки, как завершение целого этим темпераментным танцем. Не успев как следует «разогнаться», хота сменяется странным, причудливым, тематически перегруженным отыгрышем: итог концерта явно неоднозначен, это не точка и тем более не восклицательный знак, а скорее знак вопроса. Видимо, такая концовка также как-то связана с отношением композитора к ситуации в современном ему мире.

Скрипичный концерт следует признать значительной удачей Герхарда, первой подлинно выдающейся работой композитора, которому к моменту окончания партитуры шел сорок девятый или пятидесятый год. По всем внешним признакам это произведение не отклоняется от привычных стандартов жанра, но ему невозможно отказать в живости, своеобразии и непосредственной привлекательности, ставящей его на один уровень с названными выше скрипичными концертами более известных мастеров XX века. Впервые концерт прозвучал в 1950 году на фестивале Флорентийский музыкальный май; исполнителями были каталонский виртуоз, пропагандист новой музыки Антонио Броса (1894–1979)¹⁹ и оркестр под управлением Шерхена.

* * *

За первые десять лет пребывания в Англии Герхард с точки зрения карьерного роста добился немногого (впрочем, как и за последующие двадцать). В военные годы и позднее он сотрудничал с радиокорпорацией Би-Би-Си, готовя передачи на испанском языке, преимущественно для Южной Америки, и аранжируя испанскую музыку. Он сочинял музыку к радиоспектаклям и театральным постановкам (в том числе к шекспировским спектаклям в Стрэтфорде). С начала пятидесятых он время от времени писал также для кино. Особых материальных затруднений он, надо полагать, не испытывал, но при этом не был «на виду», не занимал никаких официальных должностей, не награждался престижными премиями и титулами, его произведения исполнялись редко, не публиковались, не распространялись в звукозаписи. Похоже, такой *modus vivendi* не тяготил Герхарда, позволяя ему не спеша работать над собой, читать (круг его интеллектуальных интересов, если верить Омсу, был исключительно широк), продумывать новые идеи. Несомненно, он внимательно следил за тем, что происходило на континенте, где как раз началась эпоха «бури и натиска» авангарда, и как воспитанник Шёнберга и друг Шерхена должен был испытывать живой интерес к этим процессам. К концу десятилетия в нем, очевидно, созрела решимость сблизить свою творческую ориентацию с устремлениями молодых авангардистов, и в 1949 году она материализовалась в пятиминутном Каприччо для флейты соло – наивном, почти ученическом этюде по объединению двенадцатитоновых рядов с характерными испанскими мотивами. Следующими этапами на этом пути стали Первый струнный квартет (начат в 1950-м) и Концерт для фортепиано со струнным оркестром (1951). Остановимся на последнем.

¹⁹ В 1940 году он первым сыграл Скрипичный концерт Бриттена, а в 1931-м, во главе квартета своего имени, принял участие в мировой премьере Первого квартета Прокофьева.

Фортепианный концерт, впервые исполненный летом 1951 года на фестивале в Олдборо²⁰ (солистом был 29-летний австралийский виртуоз Ноэл Мьютон-Буд, чья блестяще начавшаяся карьера была два года спустя прервана трагической гибелью), – последний крупный опыт Герхарда в национально-испанском роде и одновременно его первая большая работа, где он более или менее систематически использует двенадцатitonовые структуры в значимой формообразующей функции (а не только в виде эпизодического приема или цитаты, как в первой и второй частях Скрипичного концерта). Три части концерта носят названия, восходящие к испанскому барокко: 1. Tiento: Allegro; 2. Diferencias: Adagio; 3. Folia: Molto mosso. В барочную эпоху, когда испанская музыка переживала свой высший расцвет, термин «тьенто» («прикосновение») обозначал развернутую клавирную или органную пьесу полифонического склада, часто из нескольких разделов (то есть в сущности был синонимичен термину «токката»), «диференсиас» («различия») – вариационную форму, а «фолия» («безрассудство») – род танца на остинатный бас. Такие заглавия настраивают на необарочные и неоклассицистские ожидания, но музыка концерта ассоциируется не столько с XVII–XVIII веками в модернизированном варианте, сколько с сублимированным и концентрированным «фольклоризмом» Бартока. Сочиняя Фортепианный концерт, Герхард, очевидно, разделял бартоковскую убежденность в том, что синтез национально окрашенного тематизма с современной диссонантной, хроматической гармонией помогает лучше выявить особенности каждой из этих двух крайностей и в итоге усиливает воздействие целого. С точки зрения близости бартоковскому эстетическому идеалу Фортепианный концерт – шаг вперед по сравнению со Скрипичным: если там модернистское и фольклорное начала были во многом отделены друг от друга (первое давало о себе знать в первых двух частях, второе сосредоточилось преимущественно в finale), то в отношении Фортепианного концерта можно говорить об их синтезе, достаточно глубоком и органичном.

Если сравнивать Фортепианный концерт Герхарда с самым известным испанским опусом того же жанра, «Ночами в садах Испании» Фальи, с точки зрения принципов художественного претворения национальных прототипов, соотношение между этими партитурами будет примерно таким же, как и между основанными на фольклоре страницами Бартока и «Венгерскими рапсодиями» Листа. Там – «экзотика», оформленная со всей возможной эффектностью и несколько приглаженная для оптимизации восприятия космополитической аудиторией; здесь – тот же или аналогичный исходный материал, редуцированный до немногих основополагающих элементов и поданный не в роскошно «урбанизированном» и до блеска отшлифованном, а напротив, в обостренном (или, пользуясь известной терминологией Виктора Шкловского, «остраненном»²¹) виде, с подчеркиванием острых углов и резких переходов средствами «прогрессивного» современного языка. В такой экзотике уже нет ничего от приманки для туристов (как в «Венгерских рапсодиях» Листа, да и у Фальи, хотя и в не столь «ширпотребных», более изысканных формах), зато есть решительное утверждение своего суверенного места в большой мировой культуре.

Впрочем, не будем преувеличивать: Герхард отнюдь не стал для испанской музыки тем же, чем Барток – для музыки венгерской. И дело даже не столько в различии масштабов, сколько в том, что главные достижения национально-испанской линии творчества Герхарда – и прежде всего ее самый смелый по языку образец, Концерт для фортепиано и струнных, – относятся к тому времени, когда он находился вдали от родины, не участвовал в ее культурной жизни и

²⁰ Город на восточном побережье Англии, место проведения ежегодного музыкального фестиваля, основанного в 1948 году Бенджамином Бриттеном.

²¹ Напомним, что под «остранением» понимается выделение предмета или явления из привычного контекста, резко и неожиданно обостряющее его восприятие.

не имел реальной возможности влиять на следующие поколения композиторов. С точки зрения «большой» истории музыки XX века они остались «вещами в себе». Так или иначе, в Фортепианном концерте Герхарда явственно обнаруживаются бартоковские черты (возможна также ассоциация, пусть более отдаленная, с Концертной симфонией для фортепиано с оркестром Шимановского, которая, в свою очередь, может считаться итогом трансплантации некоторых бартоковских принципов на польскую почву). Фундаментальный дуализм (то, что Барток именовал «полимодальной хроматикой») устанавливается с первых же тактов начального «Тьенто». Материал струнных – в полном смысле слова полимодальный: в вертикальной плоскости объединены перечиающие друг другу диатонические структуры, остинатная басовая фигура придает ладовой атмосфере отрывка фригийский оттенок (суммарный звукоряд в первых трех тактах практически совпадает с ладом фламенко – фригийским с переменными ступенями, – затем он «контаминируется» чуждыми тонами, но сохраняет фригийскую основу). Эта полимодальность дополняется извилистыми хроматическими линиями у фортепиано; в их составе повторения звуков сведены к минимуму:

Нотный пример 6

Ниже (в ц. 2) начальное праворучное последование с-e-cis-h-b-c-dis-fis-f-a-as-d-g (формально – додекафонный ряд плюс один повторяющийся тон) излагается у первых скрипок крупными длительностями и тем самым «тематизируется», тогда как фигурации фортепиано постепенно становятся единообразнее по звуковому и интервальному составу и под конец эпизода трансформируются в длинную восходящую диатоническую гамму. Технически родственный прием интеграции хроматики и модальности можно найти у Бартока, в частности, в первой части Второго скрипичного концерта (см., например, эпизоды с пометкой *calmo*, где в сольной партии излагаются полные двенадцатitonовые ряды, оркестр обеспечивает им простую и достаточно твердую ладовую основу и время от времени отвечает на додекафонные игры солиста собственными двенадцатitonовыми репликами).

Подобный «контрапункт» хроматической (двенадцатitonовой) и модальной парадигм действует на протяжении всего «Тьенто». Между парадигмами под-

держивается неустойчивое равновесие: на первый план выходит то одна из них, то другая, а еще чаще они взаимодействуют настолько плотно, их соотношение настолько переменчиво, что любое аналитическое разделение кажется неуместным. Форма «Тьенто» – сквозная, с частым использованием имитационной фактуры (что соответствует условиям одноименного барочного жанра); тематический состав достаточно пестр – при том, что темп allegro и размер alla breve выдерживаются от начала до конца с минимальными отклонениями. Стержневое значение для всего «Тьенто» имеет характерная, легко запоминающаяся интонация (нотный пример 7а), которая в ц. 7 заявляет о себе как побочная тема, но по существу функционирует как главная. Как видно из примера, эта тема поначалу явно тяготеет к хроматической парадигме. Претерпевая всевозможные «приключения», она в какой-то момент (в ц. 17–19) редуцируется до мотива, обрисовывающего весьма обычный в испанской музыке фригийский тетрахорд с пониженной IV ступенью, а ближе к концу части трансформируется в слегка «искривленное» – метрически смещенное, гармонически контаминированное – подобие общеизвестной фолии (нотный пример 7б), предвосхищая важнейший тематический элемент финала.

Нотный пример 7а



Нотный пример 7б



Эволюции этой темы обрисовывают драматургию «Тьенто» эффективно и при этом ненавязчиво, допуская всевозможные отклонения от стержневой линии, всякого рода побочные перипетии и привлекающие внимание детали, включая необычные, даже изысканные тембровые штрихи, – например, вполне по-бартоковски звучащие пассажи tremolирующих струнных *sul ponticello*. Продолжая ассоциации с Бартоком, заметим, что он весьма осязаемо «присутствует» в таких атрибутах «Тьенто», как четкая, размеренная акцентная ритмика, беспедальная «мартеллатная» фактура большей части фортепианной партии и, главное, силовой натиск, столь характерный для большинства первых частей в оркестровых циклах Бартока.

Во второй, медленной части «Диференсиас» Герхард опирается на один из самых популярных испанских архетипов – гитарные наигрыши (попутно стоит заметить, что собственно для гитары Герхард писал мало; помимо гитарных партий в поздних, практически свободных от испанского колорита камерно-инструментальных ансамблях можно упомянуть малоизвестную Фантазию 1957 года). Традиционно различаются две главные разновидности гитарной техники: *rasgueado* (арпеджирование в широком диапазоне всеми пальцами или только большим пальцем) и *punteado* («точечное» защищивание струн кончиками пальцев). Прелюдирование на гитаре – всегда *rasgueado*; соответственно начало «Диференсиас» выполнено как стилизация этого приема, модернизованныя согласно принципам полимодальной хроматики, с двенадцатitonовой парадигмой, представленной парами комплементарных шестизвучных аккордов (то есть таких аккордов, звуки которых в сумме составляют полный хроматический звукоряд):

Нотный пример 8

Далее следует большой раздел – собственно вариации, – где партия фортепиано стилизована в манере *punteado*, с быстрыми репетициями, tremolo, мелизматическими пассажами и характерными испанскими «виньетками» наподобие обращенного группетто в объеме фригийского трихорда (e-f-g-f-e). В гармонии двенадцатitonовая парадигма уступает место другому, пользуясь известным термином Ю. Н. Холопова, «центральному элементу» – фригийскому тетрахорду с пониженной IV ступенью (этот элемент «унасленован» от эпизода в середине

предшествующей части, ср. нотный пример 7а). Реприза начального раздела наделена чертами синтеза: пока фортепиано воспроизводит пассажи *rasgueado*, струнный оркестр продолжает фригийскую линию. В самом конце вводится новая мысль, способ изложения которой ассоциируется уже не с гитарной, а скорее с органной фактурой; здесь разница между фригийской и двенадцатитоновой парадигмами полностью снимается, принцип полимодальной хроматики выступает в максимально концентрированном виде:

Нотный пример 9



Финальная «Фолия» не оправдывает жанровых ожиданий, основанных на знакомстве с фолиями Корелли, Листа и Рахманинова. Она выдержанна не в привычном умеренном, а в оживленном темпе с преобладающим размером 6/8; моторная главная тема части, функционирующая как рефрен рондо, открывается ходом по тонам все того же фригийского звукоряда с пониженной IV ступенью. Собственно тема фолии, в трехдольном размере и «обычном» миноре, появляется далеко не сразу: она вводится как эпизод рондо и в дальнейшем проходит еще несколько раз в различных регистрах фортепиано и струнных, в разных тональностях и гармонизациях, в различной динамике и фактурном оформлении, причем всякий раз взятое изложение ограничивается начальным предложением темы – дальнейшее растворяется в фигурациях. Ткань насыщена и другими мотивами и ритмическими фигурами легко распознаваемого испанского танцевального происхождения (в том числе с характерным триольным дроблением длительностей). В этом finale вновь напоминают о себе бартоковские принципы: как и в большинстве финалов Бартока, здесь господствует народно-танцевальная стихия, а моменты модернистской усложненности языка отходят на второй план.

[Концерт для фортепиано с оркестром, финал. Джейфри Тозер, Симфонический оркестр Би-Би-Си, Маттиас Бамерт. Chandos]

Фортепианный концерт Герхарда, подобно Скрипичному, не снискал широкой известности, что столь же странно. Возможно, Фортепианному концерту недостает виртуозного размаха, но это заметно разве что при непосредственном

сопоставлении с такими высшими образцами жанра, как первые два концерта Бартока. В остальном же это полнокровная, витальная, плотно организованная музыка, свидетельствующая о несокрушимом душевном здоровье ее автора, и тот факт, что она не входит в репертуар «звездных» исполнителей, вызывает удивление. Можно представить себе, что концерт не слишком удачно вписался в пейзаж английской музыки начала пятидесятых годов, для которой олицетворением прогресса все еще оставался Бриттен, а додекафония, даже в такой «половинчатой» форме, была внове. Здесь уместно заметить, что вскоре после смерти Шёнберга (наступившей в июле 1951 года, менее чем через месяц после премьеры Фортепианного концерта) Герхард опубликовал статью «Тональность в 12-тоновой музыке»²², в которой разъяснял суть додекафонной техники, исторические причины ее появления, ее эстетическую состоятельность и формообразующий потенциал в самых простых, можно сказать школьных терминах – очевидно, для английского читателя такое «оправдание» додекафонии было все еще необходимо, в то время как более или менее подготовленному читателю из Франции и Германии подобный текст, думается, показался бы тривиальным.

Фортепианный концерт – последняя крупная работа Герхарда, в которой широко эксплуатируется испанский тематизм. После концерта композитор, очевидно, осознал, что собственно испанское направление для него исчерпано. Все его дальнейшее творчество, если не считать немногочисленных прикладных партитур и опытов в малых формах, основано на более или менее последовательно использованной додекафонии (поначалу серийной, со временем все более и более свободной от серийной дисциплины, но тяготеющей к равноправию всех тонов хроматического звукоряда), обычно без испанских «примесей», иногда с отдаленными намеками на испанские мотивы и очень редко – с включениями материала, явно обнаруживающего национальные корни.

* * *

Новый период в творчестве Герхарда открылся Первой симфонией. Она была завершена в 1953 году и впервые исполнена 21 июня 1955 года на фестивале МОСМ в Баден-Бадене; оркестром дирижировал Ганс Розбауд (1895–1962) – энтузиаст новейшей музыки, первый интерпретатор великого множества авангардных партитур, в том числе камерной кантаты Пьера Булеза «Молоток без мастера», премьера которой прошла на том же фестивале тремя днями раньше. На фоне сенсационной партитуры Булеза симфония его старшего коллеги, не успевшего (и, видимо, не слишком стремившегося) освоиться в авангардном истеблишменте, вполне могла показаться достаточно «обыкновенной», не открывающей новых горизонтов. Конечно, ей присущ тот же пресловутый элемент компромисса, которым «грешат» крупные додекафонные партитуры Шёнберга: новаторский способ организации звуковысотности (гармонии и мелодии) сочетается здесь с относительно традиционными, давно опробованными методами развития тематических идей и организации архитектоники в больших масштабах. Со временем Герхард отойдет от слишком простых формальных решений (и в специальной статье обоснует свои новые, более радикальные взгляды на принципы формообразования в додекафонной музыке²³). Но Первая симфония, по меньшей мере в техническом смысле, – лишь подступ к более «авангардному» стилю следующих трех симфоний и других крупных оркестровых и камерно-ансамблевых партитур позднего Герхарда. Вместе с тем ей трудно

²² Gerhard R. Tonality in 12-Tone Music // The Score, 6 (1952). Перепечатано в сборнике его музыковедческих и публицистических статей: Gerhard on Music: Selected Writings. Ed. by M. Bowen. London, 2000. P. 116–128.

²³ Gerhard R. Developments in 12-Tone Technique // The Score, 17 (1956). Перепечатано в: Gerhard on Music. Op. cit. P. 129–138.

отказать в целом ряде важных достоинств, главное из которых – особого рода значительность, внутренняя содержательность, насыщенность драматическими событиями, традиционно отличающие качественную, добротную симфонию.

Произведение, инструментованное для стандартного, можно сказать почти скромного оркестра (2.2.2.2. – 4.2.2.1. – литавры, арфа, фортепиано и струнные), обогащенного двумя большими батареями ударных, состоит из трех частей. Первая, *Allegro animato*, открывается фразой из двенадцати неповторяющихся звуков, конфигурация которой в дальнейшем будет играть роль своего рода «грундгештальта»²⁴ или «центрального элемента» мелодико-гармонической системы всей симфонии. Первый гексахорд, преимущественно в нисходящем движении, поручен струнным в унисон с фортепиано, второй, восходящий, более сжатый и более широкий по диапазону, – духовым.

Нотный пример 10



По ходу симфонии это чередование разнонаправленных гексахордов той же или сходной звуковысотной структуры – нисходящего и восходящего или наоборот, в обращенном варианте, в различных метроритмических, фактурных и тембровых контекстах – повторяется неоднократно, причем атакуемый звук часто тянется до конца изложения полного двенадцатitonового комплекса; соответственно в момент появления последнего, двенадцатого звука вертикаль также дополняется до полного двенадцатизвутия. Этот характерный для зрелого Герхарда метод «удержания» мелодических тонов в гармонии исследователи его творчества – возможно, с его слов – именуют «самогармонизуемой мелодией» («self-harmonizing melody»)²⁵.

Вупомянутой статье «Тональность в 12-тоновой музыке», разъясняя типологию додекафонных серий (в одних сериях вторая половина представляет собой прямую транспозицию или транспонированную, а иногда и пермутированную инверсию первой, в других первая и вторая половины не связаны структурным родством), Герхард приводит почти идентичную конфигурацию (всего лишь с двумя переставленными нотами) в качестве образца серии последнего рода²⁶, которому отныне оказывает явное предпочтение. Иными словами, для Герхарда, в отличие от Шёнберга и Веберна, наличие отношений симметрии внутри серии не имело существенного значения – абстрактное комбинирование звуковысотных структур не входило в число его формообразующих приоритетов. В Первой симфонии серийное письмо Герхарда лишь слегка «разбавлено» элементами модальности с национально-испанским оттенком, как в Фортепианном концерте (нечто явно испанское, возможно, проскальзывает только в коде первой части, о чем речь впереди), и в то же время не отличается строгостью: композитор то и дело нарушает как принцип неповторяемости звуков в мелодических линиях.

²⁴ Grundgestalt – «основная конфигурация»: этот термин Шёнберг использовал как синоним серии, определяющей звуковысотные соотношения в горизонтальной и вертикальной плоскостях на протяжении целостного произведения. В литературе после Шёнберга «грундгештальт» может трактоваться и более обобщенно в применении к любой – не только серийной – музыке: как константное организующее начало, обеспечивающее тематическое единство произведения. См., в частности: Epstein D. Beyond Orpheus. Studies in Musical Structure. 2nd ed. Oxford–N. Y.: Oxford Univ. Press, 1987. Именно такая трактовка имеется в виду в данном случае.

²⁵ Homs J. Op. cit. P. 52. См. также: в материалах конференции 2010 года: Sproston D. Serial metamorphoses in the music of Roberto Gerhard [Эл. версия]. -- Режим доступа: www.robertogerhard.com/wp-content/uploads/2011/10/10-Sproston.pdf. Дата обращения: 02.04.2013.

²⁶ Gerhard R. Tonality in 12-Tone Music // Gerhard on Music. P. 123–124.

ях, так и принцип неизменной опоры на исходную серию, используя наряду с ее производными не родственные ей двенадцатитоновые последования, равно как и ряды, состоящие из меньшего числа звуков.

Герхарду как адепту серийного письма следовало бы записать в «минус» также известное злоупотребление попарной группировкой тактов, длительными мотивными остинато, секвенциями и регулярно-акцентной ритмикой. Как известно, послевоенный авангард активно стремился к выработке новой музыкальной поэтики (в терминах Булеза – «риторики»²⁷), свободной от укорененных в тональном мышлении подходов к форме, драматургии и тематической работе, и крайне неодобрительно смотрел на любые элементы «старой» поэтики, то есть на любые обороты, которые могли бы показаться допустимыми в рамках тонального текста, на любые проявления регулярности в процессе развертывания музыкальной ткани. Такие «пережиточные» элементы воспринимались как противоречащие принципу дискретности (разрозненности звуковых событий), который в условиях серийного письма выглядел более естественным. Зато с их помощью Герхарду удается достаточно эффективно «держать» крупную форму. Вместе с тем его трудно упрекнуть в том, что он занимается всего лишь вливанием нового вина в ветхие мехи, поскольку форма симфонии далека от схематизма и не сводится к архетипам, санкционированным традицией симфонического жанра, – если, конечно, не считать самого общего трехчастного архетипа «быстро–медленно–быстро» с разросшимся обобщающим финалом.

Первая часть, открывшись «эпиграфом», схематически показанным в нотном примере 10, продолжается как вполне обычное сонатное allegro с беспокойной главной партией (отдельными оборотами она напоминает быстрые эпизоды первой и четвертой из «Пяти пьес для оркестра» соч. 16 Шёнберга), сменяющей ее (перед ц. 6) более сдержанной побочной (в ее первой теме чередуются и переплетаются сжатые мелодические мотивы духовых и струнных, вторая выполнена в хоральном складе и поручена струнным) и заключительной, где восстанавливается тот же характер движения, что и в главной теме, но тематический материал содержит мотивы, сохранившиеся от побочной. В ц. 15 заключительная партия достигает кульминации, за которой наступает ожидаемый спад, после чего изложение перестает соответствовать сонатному шаблону. Отсюда и далее по ходу части становится ясно, что она складывается из нескольких разномасштабных разделов или блоков, каждый из которых наделен определенным комплексом тематических, тембровых, темпоритмических характеристик. Таким образом, несмотря на сонатную «заявку» и наличие скрепляющих факторов наподобие длительных остинато, секвенций и возвращений к мотивам, звучавшим ранее, форма носит характер скорее фрагментарный, дискретный, нежели связный. С ц. 17 вводится и разрабатывается новая идея, помеченная scherzando: оживленная мелодия с форшлагами, построенная на новой двенадцатитоновой серии:

²⁷ Boulez P. Penser la musique aujourd’hui. Genève, Paris: Gonthier—Denoël, 1963.

Нотный пример 11

Тема «скерцо» вначале излагается внятно и многократно, но далее, после перипетий и интерлюдий, возвращается во все менее и менее отчетливом и узнаваемом виде, словно рассеиваясь или вытесняясь другими тематическими фигурами, которые, в свою очередь, зачастую проходит сходный путь. Такой принцип обращения с тематизмом отныне становится для Герхарда весьма характерным и может расцениваться как своего рода опознавательный знак его манеры. К ц. 19 процесс дезинтеграции «скерцозной» парадигмы завершается и наступает новый раздел – квази-фугато для струнных *spiccato*. Оно экспонируется в четырехголосном складе, затем к нему присоединяются фортепиано и высокое дерево, после чего идея фугато также «размывается», и музыка устремляется по новому руслу к очередной кульминации *tutti*. Следующий поворот (после ц. 34) ознаменован появлением отчетливо маркированного мотива $h-c^1-h$ у трубы; на протяжении следующих двух десятков тактов он звучит двенадцать раз (трижды по четыре, с паузами) как некое настойчивое напоминание, затем, по той же модели дезинтеграции тематической идеи, переходит к другим инструментам и интонируется на другой высоте, повторяясь без прежней периодичности, меняя свой облик и, наконец, исчезая. Между тем в другом слое оркестровой фактуры зарождается новый остинатный мотив, на этот раз не без испанского оттенка:

Нотный пример 12

The musical score consists of eight staves. From top to bottom: Flute (Fl.), Trombone I in C (Tpt. I in C), Tuba, Timpani (Timp.), Harp, Piano (Pfle), Viola (Vla.), Violin (Vie.), and Double Bass (Db.). The score shows various musical instructions: '1. Flutter-tongue' for Flute; 'cresc' for Trombone; dynamic markings 'f' and 'p' for Tuba and Timpani respectively; '(wooden sticks)' for Timpani; 'modo g' and 'ord.' for Harp; 'poco sf' for Viola; 'unis' for Violin; and 'p' for Double Bass.

Остинато на основе подобных мотивов встречались у Герхарда прежде – в «Пандоре» (раздел «Психея и юность»), в «Барселонских вечерах». Здесь такое остинатор служит тематической основой для большой громкой коды; музыка прерывается в тот момент, когда напряженность, вызванная механическим нагнетанием одного и того же мотива достигает некоей пороговой величины²⁸.

Вторая часть, Adagio, выполнена в более «собранной» форме: как и многие медленные части у любимого Герхардом Бартока, она в общих чертах следует концентрической схеме А-В-С-В-А. Преобладающее настроение – сумрачно-медитативное, «ноктюрновое». Начальный раздел можно уподобить антифонному сопоставлению двух хоралов *pianissimo* – очень медленного для струнных и умеренно медленного для деревянных духовых. Статичный звуковой пейзаж мало-помалу оживляется, после короткой связки темп меняется на *up pochet-tino più mosso*, струнные *sul ponticello* в быстром движении (равномерными шестнадцатьми нотами) разворачивают извилистые линии, состоящие из двенадцатitonовых рядов. На этом нарочито невнятном, зыбком фоне у ансамбля духовых складывается относительно связный, мелодически содержательный период, интонационно производный от исходного (показанного в нотном примере 10) чередования двух гексахордов; в процесс его развития (*animando*) вовлекаются и другие инструменты, всеобщее оживление приводит к сравнительно скромной местной кульминации. Срединный раздел (*rosco meno mosso*), самый обширный из всех пяти в концентрической схеме, инструментован преимущественно для струнных (соло и в группах, *arco* и *pizzicato*), поддержаных арфой и фортепиано. Подобно первым двум, он начинается *pianissimo* и почти до конца выдерживается в приглушенной динамике. Партии изобилуют

²⁸ Появление испанского «акцента» в коде первой части — один из аргументов, побудивших современного исследователя к поиску скрытой программы симфонии; согласно выдвинутой им гипотезе, эта программа воспроизводит перипетии романа Андре Мальро «Надежда» (1937), повествующего о первом этапе гражданской войны в Испании: White J. Gerhard's Secret Programme. Symphony of Hope // The Musical Times. Vol. 139, No. 1861 (March 1998). P. 19–28. Три части симфонии будто бы соответствуют трем частям, из которых состоит роман: «Лирическая иллюзия», «Мансанарес» (название реки) и «Надежда». Автор статьи с самого начала оговаривается, что его гипотеза носит умозрительный характер и не может быть подтверждена какими бы то ни было документами.

широкими скачками, линии прорежены паузами, – ассоциация с веберновской манерой напрашивается при первом же взгляде на партитуру (при том, что у Герхарда фактура в целом заметно плотнее, чем в любом зрелом опусе Веберна). Но затем по-веберновски нерегулярная ритмика мало-помалу вытесняется размежеванной; с присоединением медных и ударных, а чуть позднее и остальных инструментов развитие активизируется и движется к кульминации, на этот раз весьма внушительной. Она сменяется моментом почти полного стасиса, после которого следуют варьированные, фактурно обогащенные репризы разделов В и А. Кoda завершается одноголосным, риторически подчеркнутым изложением двенадцатitonового ряда с-h-d-gis-a-cis-f-b-g-fis-dis-e у контрабасов *mogen-do* (структурно он, по-видимому, представляет собой отдаленное производное исходного «грундгештальта»).

Медленная часть симфонии в отношении экспрессивной силы и своеобразия безусловно превосходит первую. Она как нельзя более выразительно напоминает о том, ради чего учитель Герхарда, собственно, ввел в оборот так называемую атональность: последняя оказалась необходима как средство для обрисовки «потустороннего», пугающего и таинственного, все более и более настоятельно заявлявшего о себе в сфере духа и невыразимого средствами привычного тонального языка. Спустя полвека после шёнберговского открытия, когда «атональность» в значительной степени утратила свой исходный духовный смысл и под пером молодых энтузиастов авангарда, а также некоторых не столь молодых неофитов серийной дисциплины, трансформировалась в преувеличенно рациональный метод структурирования звукового материала²⁹, такое напоминание могло показаться излишним и, судя по дальнейшей концертной судьбе симфонии, прошло незамеченным.

Финал симфонии, *Allegro spiritoso*, по объему существенно превосходит любую из двух предшествующих частей. В его формальной структуре воспроизводится схема «быстро–медленно–быстро», на которой основана симфония в целом. Начальный раздел по форме подобен цепочке вариаций, разворачивающихся на неуклонном *crescendo*. Поначалу ритмика кажется слишком простой, прямолинейно–квадратной, а «швы» между отдельными «вариациями» – слишком заметными. Но постепенно события приобретают все более и более увлекательный характер, фактура становится насыщеннее и подвижнее, ритмика – разнообразнее. Нарастание приводит к кульминации, вслед за которой, по тому же принципу, что и в медленной части, наступает эпизод, воплощающий идею почти абсолютного оцепенения; здесь он растягивается до масштабов целого раздела, с напоминаниями о «самогармонизуемой мелодии» первых тактов первой части. Третий раздел, вновь в быстром движении, не столь драматичен, как первый, в нем преобладает скорее скерцозное настроение. Под занавес у струнных звучат призрачные пассажи *sul ponticello*, напоминающие об одном из эпизодов второй части, и симфония завершается на долгом *diminuendo*; в самом конце остается только истаивающий флашолет (*a⁴*) первой скрипки.

Если с точки зрения континентального авангарда Первая симфония Герхарда, по языку и эстетике не слишком ушедшая от шёнберговского экспрессионизма и от наиболее «модернистских», абстрактных, не связанных с фольклором странниц Бартока, могла казаться продуктом «не первой свежести», то в контексте британской музыки первой половины пятидесятых годов она должна была выглядеть почти революционной. Самым значительным, убежденным и последовательным британским «додекафонистом» того времени был Хамфри Сёрл (1915–1982), чью Первую симфонию, завершенную в том же 1953 году, что и опус Герхарда, принято считать первой крупной додекафонной

²⁹ Ричард Тарускин называет эту метаморфозу отношения к атональности «академической деспиритуализацией»: Taruskin R. Defining Russia Musically. Princeton Univ. Press, 1997. P. 358.

оркестровой партитурой в британской музыке. В конце тридцатых Сёрл несколько месяцев брал уроки у Веберна в Вене, после войны работал на радио Би-Би-Си, где продюсировал, в частности, передачи о мастерах Новой венской школы, но до определенного момента не обращался к их излюбленной технике. Его Первая симфония основана на «малоинтервальнойной», выведенной из мотива ВАСН, серии Струнного квартета Веберна (1936–38), но при этом бесконечно далека от веберновской сжатости и экономности: по масштабу, форме, драматургическому плану и характеру выразительности опус Сёрла соответствует архетипу романтической четырехчастной симфонии с сонатным allegro в первой части, срединными Adagio и интермеццо, динамичным финалом и медленной кодой, построенной на тематизме интродукции к первой части. В сходной манере выдержаны и остальные симфонии Сёрла³⁰. Снискавший всемирную известность не столько как композитор, сколько как авторитетнейший знаток творчества Листа и составитель самого полного систематического каталога его произведений, Сёрл осознанно и последовательно моделировал свои крупные инструментальные опусы по образцу произведений Листа и других романтиков его эпохи.

Мало сказать, что Первая симфония Сёрла уступает современной ей симфонии Герхарда с точки зрения реального новаторства; в ней (равно как и в остальных симfonиях Сёрла) абсолютно не ощущается то мистическое, «потустороннее» измерение атональности, о котором речь шла несколько выше в связи с медленной частью опуса Герхарда. Додекафония для Сёрла – не более чем «приправа» к привычным формальным конвенциям и риторике романтического образца³¹, тогда как Герхард уже в Первой симфонии (особенно, как было сказано, в ее медленной части) явно нащупывает возможности отхода от такой поверхностной трактовки шёнберговских идей. Так или иначе, новорожденное модернистское крыло английской музыки на мировой арене представляя главным образом именно Сёрл, который, помимо всего прочего, был видным функционером Международного общества современной музыки; он получал многочисленные заказы из разных стран и, очевидно, воспринимался как первопроходец, как главный инициатор обогащения английской традиции новейшими континентальными достижениями³². Но в целом для страны Ралфа Воан-Уильямса, Уильяма Уолтона, Бенджамина Бриттена и Майкла Типпетта модернизм оставался скорее чужеродным явлением³³; ситуация стала меняться после того как на сцену вышло новое поколение, представленное прежде всего

³⁰ Несколько особняком среди них стоит последняя, одночастная Пятая (1964), посвященная памяти Веберна и задуманная как своего рода звуковая биография композитора.

³¹ Стоит заметить, что, согласно позднейшим воспоминаниям Сёрла, в Первой симфонии он стремился выразить свой протест против сталинизма, угрожавшего миру во всем мире (см.: *Searle Humphrey Quadrille with a Raven* [Эл. ресурс]. -- Режим доступа: <http://www.musicweb-international.com/searle/lesley.htm>. Дата обращения 30.06.2012), – можно ли придумать менее «мистическое» применение для додекафонной техники?

³² Высшим международным официальным признанием творческих достижений Сёрла стало награждение его оперы «Записки сумасшедшего» (по Гоголю) престижной премией Международной трибуны композиторов ЮНЕСКО за 1960 год.

³³ Строго говоря, помимо Сёрла и Герхарда на британской сцене середины столетия действовали и другие модернисты, для своего времени более или менее радикальные. К их числу принадлежали, в частности, иммигранты, ученики Шёнберга Эгон Веллес (1885–1974) и Вальтер Гёр (1903–1960); первый из них после переезда в Англию приобрел широкую известность как музыковед-медиевист, второй – как дирижер. Из собственно британцев упоминания заслуживают прежде всего Элизабет Латьенс (1906–1983), Реджиналд Смит-Бринда (1917–2003) и Питер Рейсин Фрикер (1920–1990). Здесь не место обсуждать их творчество и их роль в развитии британской музыки. Достаточно сказать, что их музыка (не считая гитарных опусов Смита-Бринда) практически не исполнялась видными музыкантами и не удержалась в концертном репертуаре; к тому же Смит-Бринд и Фрикер долгое время работали вне Великобритании — соответственно в Италии и в США.

группой новой музыки Манчестерского музыкального колледжа во главе с ныне здравствующими Питером Максуэллом Дэвисом (р. 1934) и Харрисоном Бёртуислом (р. 1934). Судя по всему, личность и творчество Герхарда не оказали на их становление никакого влияния.

Превращению Великобритании в прогрессивную музыкальную державу в огромной степени способствовала деятельность Уильяма Глока (1908–2000). Профессиональный пианист (ученик Артура Шнабеля) и музыкальный критик, он остался в истории как уникальный в своем роде организатор. В 1948 году он основал известную Международную летнюю школу музыки, которая с 1953-го базируется в Дартингтоне (своего рода ответ Дармштадту, поначалу скорее «умеренный»), в 1949-м – журнал *The Score*, посвященный главным образом новой музыке. В 1954–58 он активно продюсировал концерты новейшей музыки в Лондоне, а в 1959–72 годах работал руководителем музыкальных программ радиокорпорации Би-Би-Си. За годы своего правления Глок существенно расширил репертуар музыкальных радиопередач и Променад-концертов³⁴, активизировал организационную и финансовую поддержку современной британской музыки (прежде всего ее авангардного крыла), поощрял интерес исполнителей к новой музыке. Будучи другом Герхарда по меньшей мере с конца 1940-х, Глок поддерживал его устремления, и радикализация герхардовского языка в поздний, самый продуктивный и художественно интересный период его творчества, проходила параллельно росту влияния Глока на музыкальную жизнь страны. Свои Вторую (1957–59) и Третью (1960) симфонии, равно как и несколько других поздних партитур, Герхард сочинил по заказам Би-Би-Си в рамках инициированной Глоком программы по стимулированию авангардных тенденций в новейшей британской музыке.

* * *

Вторая симфония Герхарда впервые прозвучала 28 октября 1959 года в Лондоне в исполнении Симфонического оркестра Би-Би-Си под управлением его тогдашнего главного дирижера Рудольфа Шварца (1905–1994). Спустя восемь лет композитор добавил к симфонии подзаголовок «Метаморфозы» и приступил к ее переработке для большего состава оркестра, но не успел завершить этот труд. Как в исходной, так и в переработанной версии помимо полного комплекта духовых и струнных, фортепиано и арфы предусмотрены аккордеон и большая батарея ударных (семь исполнителей, не считая литавриста).

Во Второй симфонии Герхард сделал решительный шаг в сторону рафинированного «атематического» письма того типа, который к тому времени уже достаточно давно культивировался мэтрами дармштадтской школы. Он не остался безразличен к идеи серийной организации не только звуковысотного, но и ритмического параметра музыки. При этом придуманный для симфонии *post factum* подзаголовок «Метаморфозы», безотносительно к авторским интенциям, кажется полемическим ответом на заглавие одного из ключевых памятников многопараметрового сериализма – «Структур» Булеза: непреодолимой статике догматического сериального «структурализма» Герхард словно специально противопоставляет динамику непредсказуемых, не скованных излишне строгими правилами преобразований «грундгештальта».

Начальная серия Второй симфонии выглядит так: h-g-c-fis-e-f-a-b-cis-d-gis-dis. Как и в Первой симфонии, здесь вступительные такты построены по принципу «самогармонизуемой мелодии»: вначале первые семь тонов серии, наславшая друг на друга, образуют «многоэтажный» (с октавными удвоениями)

³⁴ Знаменитые общедоступные симфонические концерты, проводимые под эгидой Би-Би-Си ежегодно с июля по сентябрь.

вертикальный комплекс, а затем нечто похожее, но в прозрачной камерной фактуре, происходит с остальными тонами. Вступления тонов разделены неравными промежутками времени: 7/8, 3/8, 8/8, 2/8, 12/8, 1/8, 5/8, 6/8, 9/8, 10/8, 4/8. Этот ряд ритмических значений далее функционирует как своего рода серия длительностей³⁵. Кардинальное отличие Второй симфонии от Первой (да и от любой другой симфонии, имеющей медленное вступление) заключается в том, что если там первые такты предваряли некое симфоническое повествование, то здесь ни о каком повествовании или «сюжете», даже в самом широком смысле, речи нет: основной формообразующий принцип симфонии не предполагает наличия сквозного и прочного повествовательного, драматургического стержня. Симфония «Метаморфозы» – это скорее самодовлеющая игра переходов и превращений, эксперимент по выращиванию крупной двухчастной оркестровой композиции методом непрерывного обновления ткани. Здесь Герхард, наконец, обращает должное внимание на логические следствия серийной техники, важнейшее из которых – неустранимое противоречие между последовательно отрефлектированной поэтикой («риторикой») серийности и исконно нарративной природой жанра симфонии.

Но не нужно думать, что «Метаморфозы» Герхарда – что-то вроде нового издания Симфонии соч. 21 Веберна. Во-первых, симфония Герхарда значительно масштабнее опуса Веберна: ее две части, идущие *attacca*, примерно равны по объему и делятся в сумме около получаса (по продолжительности и соотношению частей она ближе к Пятой симфонии Нильсена – кстати, также выполненной по принципу прихотливых, квази-спонтанных «метаморфоз»). Во-вторых, местами, особенно во второй редакции, она инструментована весьма густо, – при том, что иные эпизоды в отношении прозрачности, дискретности, тонкости отделки оркестровых деталей приближаются к веберновскому «пуантилизму». Наконец, в-третьих, Герхард, в отличие от Веберна, не склонен к самоограничению во что бы то ни стало. Избрав в качестве «грундгештальта» серию с разнообразной и слабо упорядоченной интерваликой (в противоположность строго структурированным сериям зрелого Веберна), он обращается с нею свободно, не ограничивая себя в пермутациях и других преобразованиях; столь же (если не более) свободно он поступает с исходным рядом ритмических значений. На обширных пространствах симфонии серийность присутствует скорее в «генерализованном» виде – не столько как конкретная, четко просчитанная и доступная аналитической редукции система отношений между элементами, сколько как идея, определяющая общую атмосферу музыки, основанной на высокоразвитой серийной риторике; последняя же характеризуется избеганием сколько-нибудь длительной периодичности и жанровых ассоциаций, неуловимой диалектикой дискретности и текучести, прихотливости и логической связности.

В своем пояснительном тексте к премьере симфонии Герхард предупреждает ее первых слушателей: «[Здесь] нет главных и побочных тем <...> нельзя сказать, что в основе музыкального развития лежат мелодически <...> самодостаточные образования. Идея оркестрового голосоведения здесь заменена новым методом организации. Музыкальная идея больше не выдвигается в качестве главного, привилегированного инструментального „голоса“ или в качестве четко

³⁵ Свои теоретические рассуждения о сериализации музыкального времени, взаимосвязи между серией высот и серией длительностей (с примерами из только что завершенной Второй симфонии) и комбинаторных возможностях, открывающихся благодаря параллельному использованию серий этих двух типов, Герхард изложил в тексте 1960 года, содержащем разбор более радикальных воззрений Карлхайнца Штокхаузена по тем же вопросам: *Gerhard R. Functions of the Series in Twelve-Note Composition // Gerhard on Music*. P. 157–173 (отредактированная версия лекции, прочитанной в Университете штата Мичиган, Энн-Арбор). Опыт сопоставления этих теоретических выкладок и их реализации во Второй симфонии предпринят в статье: *Bradshaw S. Symphony No. 2 / Metamorphosis – the Compositional Background // Tempo* 139 (1981).

очерченной мелодической конфигурации, последовательно развивающейся по горизонтали при поддержке других, вспомогательных звучащих линий, полифонически или гармонически связанных с главной. <...> Вместо этого музыкальная идея возникает и разворачивается как звуковая структура внутри недифференцированного – или, лучше сказать, не стратифицированного – звучащего пространства. Получающийся в результате звуковой образ может состоять из любого числа элементов, локализованных в любой точке времени и звуковысотной шкалы; но все это вписывается в целостную картину. Соответственно задача слушателя – уловить структуру и единство, то есть „симфоничность“ в буквальном смысле этого слова. Значит, наше ухо должно отвлечься от устоявшейся привычки слышать главным образом мелодические очертания, мотивы или темы, и сосредоточиться на глубинных процессах формирования целостной структуры³⁶.

Как видим, в симфонии «Метаморфозы» Герхард поставил перед собой задачу высокой степени сложности: выстроить крупную форму, достойную именоваться симфонией, по возможности не пользуясь привычными «подпорками», – такими, как противопоставление тем и связующего материала, периодические возвращения к тому, что уже звучало, и т. п. Удалось ли ему в этих условиях добиться художественно интересного результата? Иными словами, насколько увлекательен ход событий в его симфонии для воображаемого слушателя?

Можно представить себе, что в эпоху расцвета авангарда многие композиторы тешили себя уверенностью, будто не только выдуманный Теодором В. Адорно «компетентный слушатель» (несомненно, именно к нему обращен проктиторованный текст), но и более широкая аудитория способна и готова сделать над собой усилие и сосредоточить свое внимание на том, что происходит в музыке, структурные принципы которой ей непривычны или неясны. Герхард в этом смысле, пожалуй, «реалистичнее» некоторых из своих младших коллег – именно потому, что во главу угла он ставит не столько «структурь», сколько «метаморфозы». Не будучи драматургически цельным музыкальным повествованием, его симфония отнюдь не лишена своеобразного драматизма: внезапные темповые и динамические сдвиги, калейдоскопические смены инструментального колорита, прихотливые вариации плотности и наложения ритмически и темброво разнородных фактурных пластов эффективнонейтрализуют тот элемент монотонности, который, как хорошо известно, выступает почти неизбежным спутником так называемого атематизма (или, точнее, редуцированного тематизма – когда в музыкальном потоке нет или почти нет особого рода сгущений материала, наделенных особой информационной значимостью и, следовательно, способных функционировать как темы).

Впрочем, степень «атематичности» Второй симфонии не стоит преувеличивать. Почти с самого начала возникает нечто вроде противопоставления двух родов музыки: один из них прямо выводится из начальной «самогармонизуемой мелодии» с ее разбросанной интерваликой и пассивной, квази-аморфной ритмикой, второй основан на быстром ритме многократно повторяющихся восьмых. Первое появление этой ритмически активной парадигмы в ц. 4³⁷ производит впечатление экспозиции главной партии сонатного allegro после медленного вступления. Продолжение, конечно же, не соответствует сонатной схеме, но дуализм музыки, выдержанной в духе первых тактов, – медленной, вязкой, не «стратифицированной» (то есть, насколько можно понять этот термин Герхарда, не разделенной на главные и второстепенные голоса, Haupt- и Nebenstimmen), – и музыки более оживленного, напористого рода, с выдвинутым на первый план моментом равномерной ритмической пульсации сохраняет силу до конца пер-

³⁶ Цит. по: Gerhard on Music. Op. cit. P. 199.

³⁷ Цифры приводятся по партитуре второй редакции, посмертно изданной в 1973 году фирмой Mills Music Ltd., London.

вой части. Разнообразно взаимодействуя в вертикальной и горизонтальной плоскостях, эти два рода музыки подвергаются всевозможным метаморфозам, но по меньшей мере часть их исходных характеристик удерживается, не позволяя форме окончательно переродиться в чередование разрозненных блоков или «моментов». Ритмический мотив из повторяющихся быстрых нот служит главным скрепляющим элементом. Отголоски этой ритмической фигуры ощущаются даже там, где она физически отсутствует, а ближе к концу (в ц. 44) она распространяет свое присутствие на все слои оркестровой фактуры; этот кульминационный эпизод – девять тактов многослойного остината *tutti fortissimo* – резко выделяется на фоне всей остальной музыки первой части и может восприниматься как некий внезапный сдвиг или агрессивное вторжение, мешающее органичному развертыванию процесса «метаморфоз». В целом первая часть симфонии производит впечатление подлинного *allegro*: Герхард демонстрирует в ней довольно редкое для приверженцев серийной риторики умение подолгу выдерживать скорый темп, не жертвуя сложностью фактуры (в условиях серийной риторики быстрое движение чаще отождествляется с нанизыванием «арабесок» мелкими длительностями, однако данный прием для Герхарда не характерен).

Вторая часть симфонии (с ц. 49) складывается из трех разделов. Если в первой части многочисленные ударные выполняли скорее традиционные для этой группы вспомогательные функции, то во второй Герхард, по его собственному признанию, стремился придать ударным первостепенную структурную значимость, уравняв их с остальными группами оркестра³⁸. Остов первого раздела (*Lento*) составляют проведения своеобразного мистического рефrena – тихого полиритмического «хора» деревянных колодок (семи вудблоков и пяти корейских темпл-блоков) разной высоты; по свидетельству Омса, его звуковой образ был подсказан композитору услышанными в Каталонии таинственными ночными шумами, которые, как оказалось, производили крылья старых мельниц под воздействием легких дуновений ветра³⁹. По ходу раздела он, с небольшими модификациями, звучит пять раз. На него насылаются протяженные звучания других инструментов; всякий раз, когда рефрен угасает, движение в других партиях активизируется. Эпизоды между проведениями рефrena контрастируют друг с другом по темпу, тембровому профилю и другим показателям, но все они инструментованы легко, прозрачно (по существу пуантилистично) и выдержаны в приглушенных тонах, развивая заданное рефреном «ноктурновое» настроение. Второй раздел (*Comodamente*, с ц. 72) функционально подобен скерцо или интермеццо – быстрая, искрометная музыка такого рода стала чем-то вроде know-how Герхарда по меньшей мере со временем Скрипичного концерта. В пуантилистической фактуре этого «скерцо» выделяются мотивы из повторяющихся быстрых нот, что тематически сближает его с первой частью. О наступлении третьего раздела (*Molto vivace*, с ц. 90) возвещает долгое тишайшее tremolo вступающих друг за другом семи металлофонов (шесть подвешенных тарелок разной высоты плюс тамтам). То, что следует далее, можно охарактеризовать как вальс, стилизованный в манере Веберна. Вебернианские корни этой музыки видны уже при самом поверхностном взгляде на любую страницу партитуры данного раздела; от более внимательного взгляда не ускользнет и ее преемственность от венской вальсовой культуры (следы которой встречаются и у Веберна):

³⁸ Gerhard on Music. Op. cit. P. 200.

³⁹ Homs J. Op. cit. P. 61.

Нотный пример 13

С ц. 108 «валс» проводится в ракоходе, и третий раздел второй части, а вместе с ним и вся симфония «Метаморфозы», завершается уже знакомым тихим тремоло тарелок и тамтама.

Симфония «Метаморфозы» – наглядный пример того, как обращается с сериейной техникой зрелый и мыслящий художник. Он относится к ней без догматизма, сплошь и рядом нарушая дисциплину в деталях, но делая все от него зависящее, дабы «оправдать» ее применение на более глубинном – риторическом – уровне. Вышедший из-под его пера артефакт вполне вписывается в картину европейского авангардного творчества пятидесятых годов и вместе с тем свободен от чрезмерной сухости, педантизма и однообразия, в которых так часто упрекали приверженцев сериализма; в отличие от многих партитур той эпохи здесь выразительность не принесена в жертву структуре. Возможно, «Метаморфозы» заслуживают определенной критики за несколько навязчивое

повторение одного и того же мотива в первой части и за слишком простое формальное решение (экспозиция+ракоход) заключительного раздела, – подобные моменты в общем контексте вполне могут показаться не вполне органичными, – но в целом этот опус производит внушительное впечатление своей разнообразной, многоцветной инструментовкой, загадочно-многозначительным («суггестивным») звучанием ряда эпизодов, богатством контрастов, а также сжатостью и, несмотря на все издержки серийной риторики, внутренней собранностью формы (впрочем, слушатель, не имеющий склонности к музыке подобного рода, с последним не согласится).

Вспоминая в середине 1950-х годов свои занятия с Шёнбергом, Герхард писал: «Это было так увлекательно – наблюдать за работой его ума, за потрясающей скоростью и непрерывным течением мысли <...>; следить за процессом рождения формы, за последовательностью событий; видеть, как возникает нечто новое, как складывается порядок элементов, как они взаимодействуют, влияют друг на друга, подвергаются метаморфозам <...>⁴⁰. Знакомство с симфонией «Метаморфозы» также может стать увлекательным приключением для того, кому интересно следить за процессом рождения формы, за взаимовлиянием и преобразованиями элементов. Вдобавок она, как и лучшие работы Шёнберга, насыщена особого рода убедительностью: непредвзятыму слушателю должно быть ясно, что это не просто игра форм и каталог интересных звучаний, а нечто существенно большее.

* * *

Почти сразу вслед за Второй симфонией последовала Третья, «Коллажи», написанная в 1960 году по заказу фонда Кусевицкого и посвященная памяти Сергея и Наталии Кусевицких (премьера – 8 февраля 1961 года, Лондон, Симфонический оркестр Би-Би-Си, дирижер Рудольф Шварц). Согласно Омсу, идея симфонии родилась во время полета над Атлантикой, когда Герхард возвращался домой из США (где он провел несколько недель по приглашению Университета штата Мичиган, Энн-Арбор). Восход солнца, увиденный из иллюминатора самолета, вызвал в его воображении «оглушительный звук тысячи труб»⁴¹; это зрелище вдохновило Герхарда на создание симфонии, рисующей солнечный день от зари до заката. Первоначально композитор хотел назвать свой опус *Laudes* («Хвалебные песнопения»), отталкиваясь от текста Псалма 112 (стих 3): «От восхода солнца до запада да будет прославляемо имя Господне»⁴².

Наиболее очевидная историческая параллель этому замыслу – «Альпийская симфония» Рихарда Штрауса (1914–15), также рисующая приключения одного дня от утренней до вечерней зари, но не с библейским, а с ницшеанским подтекстом. Обе симfonии одночастны, форма каждой из них может трактоваться как последовательность звуковых иллюстраций и комментариев к воображаемым событиям и пейзажам. Нет нужды говорить, что на этом сходство кончается: партитура Герхарда не столь растянута (она длится около двадцати минут), выполнена в нестрогой серийной технике (как и первые две симфонии, она открывается «самогармонизуемой мелодией», в данном случае на основе серии f-e-cis-dis-b-d-h-c-fis-a-g-gis) и вдобавок предусматривает участие электронной аппаратуры, воспроизводящей предварительно синтезированные звучания. Здесь напрашивается другая историческая параллель – с «Пустынями» Эдгара Вареза. Хотя этот франко-американский композитор (1883–1965) не верил в серийную технику и никогда ею не пользовался⁴³, между ним и позд-

⁴⁰ Цит. по: Gerhard on Music. Op. cit. P. 111–112.

⁴¹ Homs J. Op. cit. P. 68.

⁴² Ibid. P. 69.

⁴³ Его жизнь и творчество освещены в статье: Акопян Л. Эдгар Варез // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 3 / Под ред. М.Г. Арановского, А.А. Баевой. М.: ГИИ, 2000.

ним Герхардом есть немало общего⁴⁴. Оба композитора испытывали пристрастие к сложным полиритмическим наложениям, к фрагментарной форме, смонтированной из коротких отрезков музыкального материала, к лапидарному тематизму (сжатые мотивы то и дело возникают из многослойной звуковой «магмы», чтобы почти сразу вновь раствориться в ней; примечательно, что не только у Герхарда, но и у Вареза такие мотивы нередко наделены испанским колоритом) и к необычным тембровым эффектам, ради получения которых обильно используются ударные инструменты⁴⁵; для обоих характерны частые противопоставления резких, острых, агрессивных звучаний и тихой, ритмически вязкой музыки медитативного склада. Варез, как и Герхард, не был склонен к слишком явной иллюстративности, но в партитуру своих «Пустынь» (1954) он ввел профильтрованные и смигрированные записи заводских и уличных шумов, резко контрастирующие с разреженным («пустынным»), подчеркнуто абстрактным звуковым пространством инstrumentального слоя. «Пустыни» могут исполняться и в чисто инструментальном варианте, но благодаря электронным «интерлюдиям» создается эмоционально действенный, устрашающий эффект – Леонард Бернстайн даже сравнил эту партитуру с «Герникой» Пикассо⁴⁶.

Если «Пустыни» явились первым в истории значительным произведением в жанре mixed music (имеется в виду музыка, сочетающая предварительно записанные электронные звучания с игрой «живого» оркестра), то исторически следующим выдающимся памятником данного жанра вполне можно назвать Третью симфонию Герхарда⁴⁷. Ее подзаголовок – «Коллажи» – указывает как раз на формообразующий принцип «вклейивания» записанного звука в оркестровую партитуру. В Третьей симфонии Герхарда оркестровый слой не столь абстрактен и разрежен, как у Вареза, а электронные «шумы» не столь натуралистически агрессивны; кроме того, если в «Пустынях» фонограмма подключается в перерывах между чисто оркестровыми разделами, то в «Коллажах» она вписана в оркестровую ткань и лишь в одном эпизоде выходит на первый план, оставаясь без поддержки инструментов. В опубликованной партитуре «Коллажей»⁴⁸ нет указания на то, что их можно исполнять без фонограммы, но формообразующая роль последней, объективно говоря, не настолько велика, чтобы чисто оркестровая, «акустическая» версия могла показаться недопустимо обедненной и художественно неполноценной. Следует заметить, что к моменту начала работы над «Коллажами» Герхард уже имел богатый опыт работы в электронной студии (которую он оборудовал у себя дома, пользуясь сравнительно примитивной аппаратурой): с середины пятидесятых годов он использовал электронику в своей прикладной музыке, а в 1959м, уже на базе более совершенной техники Би-Би-Си, сочинил «Плач на смерть тореадора» для чтеца и магнитофона на слова Федерико Гарсиа Лорки. В британской электронной музыке он был первопроходцем⁴⁹, но

⁴⁴ Согласно различным источникам, в начале 1930-х они общались в Каталонии. См., хотя бы: Weid, J.-N. von der La musique du XX^e siècle. Paris: Pluriel, 2010. Р. 200. См. также: Oxford Grove Music Encyclopedia: Roberto Gerhard [Эл. ресурс]. -- Режим доступа: <http://www.answers.com/topic/roberto-gerhard>. Дата обращения 18.07.2012.

⁴⁵ Напомним, что Варез — автор первой в истории западной музыки самостоятельной композиции, предназначеннной для ансамбля ударных, причем по преимуществу без определенной высоты звука («Ионизация» для 13 исполнителей, 1931). В его же более ранних «Америках» для большого оркестра (1921) предусмотрено беспрецедентное для того времени число перкуссионистов — одиннадцать.

⁴⁶ См.: Ouellette F. Edgard Varèse. New York: Da Capo Press, 1981. Р. 182.

⁴⁷ До «Коллажей» была еще «Поэзия для власти» (Poésie pour rouvoir, другой возможный перевод — «Поэзия чтобы суметь») Булеза для двух оркестров и магнитофона (1958), но она прозвучала лишь однажды и была фактически дезавуирована автором.

⁴⁸ Oxford Univ. Press, 1972.

⁴⁹ Свои взгляды на перспективы использования электронно преобразованного звука в прикладной композиции Герхард изложил в статье: Gerhard R. Concrete and Electronic Music Composition // Hinrichsen Music Yearbook, 1959; перепечатано в: Gerhard on Music. Op. cit. Р. 180–186.

«Коллажи» остались его единственным опытом по использованию фонограммы в произведении серьезного концертного жанра⁵⁰.

Основанная на объявленной композитором программе, симфония «Коллажи» по форме и духу ближе к традиционной («повествовательной») симфонии или программной симфонической поэме, чем симфония «Метаморфозы». Соответственно она несколько легче для восприятия, но нельзя сказать, чтобы с точки зрения смелости и экстравагантности языка это был шаг назад – скорее наоборот, контрасты в ней резче, краски ярче, необычные тембровые («сонористические») эффекты разнообразнее, чем в любой из более ранних симфоний. Одночастная композиция членится на семь разделов: 1. Allegro moderato; 2. Lento; 3. Allegro con brio; 4. Moderato; 5. Vivace; 6. Allegretto; 7. Calmo. Темп и характер музыки отражается в этих обозначениях весьма приблизительно и условно. В частности, первый раздел, где начальный унисон труб на f² постепенно разрастается до многозвучной вертикали по принципу «самогармонизуемой мелодии» (так средствами обычного оркестра, поддержанного фонограммой, воссоздается образ ослепительно яркой утренней зари), последняя же сменяется медленно меняющим свою форму тембровым «пятном», едва ли может быть воспринят как настоящее allegro; он скорее подобен развернутой вступительной фанфаре, по существу статичной, настраивающей на ожидание главных событий. Но при всем многообразии того, что происходит далее, начальная идея симфонии – тянущийся звук (или простое созвучие), к которому сверху и снизу присоединяются другие звуки, формируя многоэтажный аккорд (иногда с участием фонограммы), – до конца сохраняет за собой функцию ее главного лейтмотива. Гармонический и тембровый состав аккорда – всякий раз новый, равно как и ритм присоединения новых звуков к уже звучащим; придерживаясь духа программы симфонии, это прием постоянного обновления одной и той же базовой идеи можно уподобить переменам спектра и интенсивности света в зависимости от времени дня и точки зрения.

Наэтотлейтмотивпоходусимфониинаслаждаются(илиснимчередуются)самые разные тематические элементы из мелких нот – повторяющиеся и однократные, абстрактные и наделенные жанровыми ассоциациями. Это аналоги объектов или множеств объектов, движущихся в поле зрения при изменчивом освещении, или доносящихся издали звуков неясного происхождения. Духу авторской программы, по-видимому, не противоречит толкование разрастающегося, а затем рассеивающегося остинато в ц. 14–16 (середина раздела Allegro con brio, начало этого эпизода см. в нотном примере 14) как образа птичьей стаи, которая на короткое время заслоняет солнце, а ритмически характерных мотивов, то и дело возникающих в разделе Vivace после ц. 27 (см. нотный пример 15), – как искаженных большим расстоянием отголосков танца (возможно, болero). Каждый слушатель волен трактовать такие моменты по своему разумению – авторский замысел это позволяет. Со слов самого Герхарда известно, например, что второй раздел (Lento) имеет натуралистическую подоплеку («деревья и цветы, застывшие в безмолвном восторге перед лицом божественной тайны»),

⁵⁰ Об электронных опытах Герхарда см., в частности, три статьи в материалах упомянутой конференции 2010 года:

Duque C. Gerhard's electronic music: a pioneer in constant evolution [Эл. ресурс]. -- Режим доступа: <http://www.robertogerhard.com/wp-content/uploads/2011/10/11-Duque.pdf>;

Adkins M. Audiomobiles, Sculptures and Conundrums [Эл. ресурс]. -- Режим доступа: www.robertogerhard.com/wp-content/uploads/2011/10/12-Adkins.pdf;

Garcia-Karman G. Roberto Gerhard's tape collection: the electronic music [Эл. ресурс]. -- Режим доступа: www.robertogerhard.com/wp-content/uploads/2011/10/15-Karman.pdf. Дата обращения: 04.04.2013. Последняя статья содержит описание домашней студии композитора и аннотированный перечень его работ, предусматривающих участие записанного звука. Во всех трех статьях подчеркивается роль Герхарда как одного из основоположников электронной музыки в Великобритании.

в третьем (Allegro con brio) показан мир человека «с его отчаянием, яростью, страданиями и поражениями», а центральный, четвертый (Moderato) навеян представлениями о том, что происходит во внутреннем мире человека, потерявшего сознание⁵¹. Я не уверен, что к подобным комментариям стоит относиться с безоговорочной серьезностью – симфония «Коллажи» многограннее и глубже любых внемузыкальных интерпретаций, – но они по крайней мере настраивают на то, чтобы услышать в ней некое гуманистическое и религиозное послание, а не только моделирование абстрактных процессов, последовательность интересных звучаний или серию «картинок с натуры».

Нотный пример 14

⁵¹ Homs J. Op. cit. P. 69.

Нотный пример 15

Ob. 1.2
C.A.
1
2
Br. 1.2
4 Hns.
Temp.
Perc. 1
2
X-R.
Vib.
Mar.
Hpt.
Pno.
Tape

Fls. 1.2
Picc.
Ob. 1.2
C.A.
1
2
Br. 1.2
4 Hns.
1.2
Tpts.
3
3 Trbs.
Temp.
Perc. 1
2
X-R.
Vib.
Mar.
Hpt.
Pno.
Tape

Vns. I
II
Vla.
Vc.
D.B.

Центральный раздел, *Moderato* (более подходящим обозначением для него было бы *Laghissimo*), – единственный, где фонограмма молчит. [Симфония № 3, «Коллажи». *Moderato*. Симфонический оркестр Би-Би-Си, Маттиас Бамерт. Chandos]

Эта картина почти абсолютного стасиса (нирваны) практически полностью состоит из различных вариантов главного лейтмотива – созвучия, постепенно наращающего «этажи» сверху и снизу от исходного «зерна». В пятом разделе, согласно авторскому пояснению, происходит «возврат к реальности»⁵²: очевидно, его символизируют упомянутые неоднократные реминисценции танца (болero?), оживленный темп которых, контрастирующий с ритмической вязкостью неоднократных проведений главного лейтмотива, оправдывает темповое обозначение Vivace. Раздел Allegretto, вдохновленный открывающейся с большой высоты панорамой «вечерних огней в селах и городах»⁵³, не богат событиями (и здесь другое темповое обозначение – например, Adagio – было бы более адекватным впечатлению от музыки). Он, как и раздел Moderato, состоит большей частью из длительно тянувшихся созвучий, почти без «примесей» в виде мотивов или ритмических фигур мелкими нотами; динамика почти не выходит за пределы piano, разреженная, минимально вибрирующая фактура, судя по всему, призвана символизировать холодный воздух заоблачных высот. Под конец Allegretto фонограмма остается одна; «каденция» магнитофона a cappella продолжается около сорока секунд и звучит подобно тихому шуму, доносящемуся из не настроенного на определенную волну радиоприемника (похоже, это должно восприниматься как звуковой символ космической бесконечности). Затем, в короткой интерлюдии к финалу (Piu mosso, ц. 42–43), единственный раз во

52 Ibid.

53 Ibid.

всей партитуре устанавливается пуантилистическая фактура в духе Веберна – ее мерцание выразительно обрисовывает картину разбросанных по обширной поверхности мелких огней.

Финальный раздел, *Calmo*, открывается первым во всей симфонии многооктавным унисоном на е. Эта нота продолжает играть роль главного гармонического устоя до конца партитуры. Повышенная концентрация центрального тона, размеренный спокойный темп, тематическая однородность всех партий и постепенно (хотя и не без отклонений) нарастающий динамический уровень придают финалу черты торжественного мажорного гимна. Последние страницы финала написаны, по словам композитора, «от первого лица единственного числа»⁵⁴. Собственно, именно они оправдывают использование процитированных выше слов Псалмопевца в качестве фактического эпиграфа ко всей симфонии. Таким образом, «Коллажи», в отличие от обеих предшествующих симфоний Герхарда, завершаются не многоточием, а полновесным восклицательным знаком.

[\[Симфония № 3 «Коллажи». *Calmo*. Симфонический оркестр Би-Би-Си, Маттиас Бамерт. Chandos\]](#)

Симфония «Коллажи» – еще одна работа Герхарда, явно заслуживающая большей известности. На взгляд автора этих строк, по степени концертной эффективности и эстетической привлекательности она едва ли уступает не только «Пустыням» Вареза, но и другому выдающемуся памятнику симфонической литературы той же эпохи, который также хотелось бы упомянуть в данном контексте, – тем более что он имеет осозаемые точки соприкосновения с «Коллажами» в том, что касается общей концепции. Я имею в виду «Метаболы» Анри Дютийё (1964). Эта партитура известного французского композитора, по продолжительности звучания примерно равная «Коллажам», также складывается из нескольких (в данном случае пяти) плавно перетекающих друг в друга разнохарактерных, но тематически родственных эпизодов; целое разворачивается как бы импровизационно, без точных повторов и резких сдвигов, но не без драматических перипетий. Греческое слово μεταβολή, использованное Дютийё в качестве названия, переводится как «переход» или «изменение», то есть по существу эквивалентно слову «метаморфоза», которое вполне могло бы подойти не только ко Второй, но и к Третьей симфонии Герхарда. Правда, Дютийё, в отличие от Герхарда, избегает серийной техники, предпочитая более свободную организацию гармонии и тяготея к благозвучной («эвфонической») вертикали, – но и в «Коллажах» серийная техника фигурирует скорее теоретически, а в вертикальных сочетаниях, при всей их диссонантности, заботливо соблюдаются принципы эвфонии. Подобно «Коллажам», «Метаболы» завершаются на торжествующем *fortissimo*. Наконец, что особенно важно, обеим партитурам, несмотря на подчеркнуто абстрактный характер их заглавий, свойственна яркая, живописная, романтическая по своей сути изобразительность, столь необычная для «высоколобой» музыки 1950–60-х годов.

* * *

Наиболее значительные работы Герхарда, созданные между Третьей симфонией и следующей крупной оркестровой партитурой, Концертом для оркестра (1965), относятся к камерно-инструментальному жанру. Это Второй струнный квартет (1962), «Концерт для восьми» (1962) и «Гимнодия» (1963). Написанный по заказу из США одночастный квартет родствен «Коллажам» по общей формальной концепции (он также состоит из семи разделов *attacca*), но по понятным причинам уступает оркестровой партитуре в смысле богатства колорита;

⁵⁴ Ibid.

он не снискдал особого признания и исполняется очень редко даже по сравнению с большинством других значительных работ Герхарда. «Концерт для восьми» и «Гимнодия» продолжают в творчестве Герхарда линию ансамблей для нестандартных составов, начатую Нонетом для восьми духовых и аккордеона (1957). Этот несколько легковесный четырехчастный цикл стилистически и эстетически родствен раннему (сочиненному в последний год учебы у Шёнберга) Духовому квинтету, а через него – тем опусам Шёнберга, в которых тот пытался (с переменным успехом) объединить серийную технику с «дивертисментным» характером музыки. Ансамблевые пьесы шестидесятых годов представляют совершенно иной уровень стилистической оригинальности.

В исполнении «Концерта для восьми» участвуют флейта (также пикколо), кларнет, аккордеон, мандолина, гитара, батарея ударных, фортепиано и контрабас. Произведение не делится на части, длится около десяти минут и, согласно авторскому предисловию к партитуре, представляет собой инструментальный аналог итальянской комедии масок (*commedia dell'arte*), где каждый инструменталист подобен персонажу определенного амплуа. Важно отметить следующий нюанс: по-английски произведение именуется не *Concerto*, а *Concert*, то есть вместо названия музыкального жанра использован термин, обозначающий публичное выступление. Очевидно, тем самым автор стремился дополнитель но подчеркнуть, что данный опус задуман как своего рода действие. Он, однако же, предупреждает, что музыку концерта не следует воспринимать как звуковой эквивалент некоего театрального спектакля или как иллюстрацию к внемузыкальному сюжету. При этом, согласно тому же предисловию, в концерте сохранены две условности *commedia dell'arte*: во-первых, обилие неожиданных поворотов, создающее впечатление импровизации, и, во-вторых, частые «маскировки» или «переодевания», под которыми Герхард подразумевает необычные способы инструментального звукоизвлечения.

Вообще говоря, квази-импровизационная непредсказуемость переходов, как мы видели, свойственна и другим работам позднего Герхарда, но если в крупных оркестровых опусах, прежде всего в Первой и Второй симфониях, она местами выглядит не вполне оправданной (и, соответственно, художественный замысел может показаться не до конца продуманным), то в более ограниченных масштабах небольшой камерно-ансамблевой партитуры воспринимается легко, без напряжения. Что касается «неузнаваемых» звучаний, то их каталог включает игру на гитаре и тарелке смычком от виолончели, игру на тарелке *pizzicato*, перкуссионные эффекты на контрабасе и гитаре, широкие быстрые *glissandi* на щипковых и на струнах фортепиано (плектром), кластеры на аккордеоне; впрочем, трактовка духовых не отличается особой экстравагантностью. Так или иначе, каждому «актеру» воображаемого театра поручена выигрышная роль, насыщенная рельефными, эффектными жестами, дающая простор для разносторонней демонстрации техники в «арабесочных» пассажах мелкими нотами, во фразах с широкими скачками, в быстрых репетициях и т. п. В тембровой палитре преобладают светлые краски; оживленное, почти веселое настроение вполне убедительно сочетается с «постсерийным» языком, который к тому времени стал для Герхарда родным (даже в партии гитары следы испанского колорита распознаются разве что под очень сильным увеличительным стеклом). Главная неожиданность припасена под конец: ударник палочками от литавр выступивает на струнах фортепиано нечто вроде джазового «риффа», тогда как пианист беззвучно нажимает на клавиши, обеспечивая резонанс, а в высоком регистре ансамбля звучит контрапункт простых, почти полностью диатонических линий (см. нотный пример 16). Возбуждающее остинато в басу и протяженные мелодии наверху не имеют прецедентов в данной партитуре; неподготовленный выход этих элементов на авансцену производит неотразимо освежающий эффект. Опробованный в концерте прием радикального обновления тематического пейзажа «под занавес» партитуры отныне утвердился в

арсенале Герхарда и был реализован им в нескольких других произведениях, о которых речь впереди.

Нотный пример 16

The musical score example 16 consists of two pages of musical notation. The top page includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Mandolin (Mand.), Guit., Percussion (Perc.), and Piano (Pf.). The bottom page continues with the same instruments. The notation features various dynamics like *poco ff*, *poco ff*, *poco ff*, *poco ff*, *pp*, *pp sub.*, and *pp sub.*. The piano part contains rhythmic patterns with counts such as 5, 11, 8, 5, 11, 8 over 16th note groups. The percussion part includes a dynamic *poco ff* and *pp sub.*. The piano part at the bottom has sustained notes.

«Гимнодия» (Hymnody) для семи духовых (флейта/пикколо, гобой, кларнет, валторна, труба, тромбон, туба), двух батарей ударных и двух фортепиано масштабнее «Концерта для восьми» (она длится около 17 минут) и вдохновлена совершенно иным литературным источником. В предисловии к партитуре Герхард отмечает, что в период работы над «Гимнодией» он «с головой погрузился в Псалтири», но при этом «не задумывался о том, существует ли прямая связь между его музыкой и поэтическими образами». Тем не менее в партитуре фигурируют две цитаты из Псалтири: одна из них на первой, другая – на последней странице. По Герхарду, они вписаны в нотный текст ради того, чтобы дать общее представление об «образной атмосфере» музыки. Первая цитата гласит: «Множество тельцов обступили меня; тучные Васанские окружили меня» (Пс. 21:13). Вторая цитата: «Разве во мраке познают чудеса Твои?» (Пс. 87:13). Судя по этим отрывкам, образная атмосфера «Гимнодии» не может не быть насыщена драматизмом, ибо обе процитированные фразы произносятся Псалмопевцем *de profundis* – из глубин, куда он был низвергнут по воле Божьей. Оба выражают сильнейшее чувство богооставленности. В Псалме 21 Псалмопевец говорит о себе: «Я же червь, а не человек, поношение у людей и презрение в народе» (стих 7), в Псалме 87 сравнивает себя с убитыми и лежащими «во гробе, о которых Ты уже не вспоминаешь и которые от руки Твоей отринуты» (стих 6). «Множество тельцов» из первой цитаты символизирует сонмы врагов, «мрак» из второй указывает на царство мертвых. Если в Псалме 21 сквозит надежда (его трактуют как пророчество о распятии и воскресении Христа и о распространении Его учения), то Псалом 87 отличается почти безысходной мрачностью.

Можно предполагать, что назвав свой опус «Гимнодией», Герхард стремился подчеркнуть его глубинную связь с традицией церковного пения, выражающего

религиозные истины строгим языком, не допускающим суетной «красивости» и иных внешних эффектов. И действительно, этой партитуре чужд элемент театральности и состязательности, отличавший чуть более ранний «Концерт для восьми». Группа из одиннадцати музыкантов на протяжении большей части партитуры функционирует не столько как ансамбль солистов-виртуозов (хотя большинство партий предъявляет исполнителям весьма значительные технические требования), сколько как небольшой слаженный оркестр или даже хор. Нетрадиционные способы артикуляции избегаются. Вполне закономерно отсутствие смычковых, равно как и инструментов, способных вызвать неподходящие жанровые ассоциации (наподобие аккордеона, мандолины и гитары, использованных в «Концерте для восьми»).

Уже самое начало – приглушенный «хор» нескольких подвешенных тарелок разного размера – настраивает на торжественно-сировий, иератический лад (в нем предвосхищаются порученные металлофонам интродукции к «евангельским чтениям» из написанной несколько лет спустя оратории Мессиана «Преображение Господне»). Это облако резонансов постепенно обогащается иными тембраторами, которые присоединяются к нему в порядке повышения степени определенности высоты звука (или, что то же самое, в порядке снижения степени «сонористичности»): вначале кластер фортепиано в крайне низком регистре, затем вибрафон, многозвучный аккорд двух фортепиано в низком и среднем регистрах, низкая туба, низкая валторна, низкий кларнет и т. п.; в итоге складывается медленный торжественный хорал на долгом, богатом обертонами органном пункте. Неравномерная активизация ритмического пульса во всех партиях исподволь размывает стройность многоэтажного сооружения, и последнее рушится, не выдержав деструктивного натиска. Так завершается вступительный эпизод «Гимнодии» – первый из ее девяти разделов.

Гармонический язык начального «хорала», а вслед за ним и остальных разделов «Гимнодии», как обычно у позднего Герхарда, далек от ортодоксальной додекафонии, но базируется на таких ее важнейших принципах, как тенденция к равноправию тонов хроматического звукоряда и запрет на созвучия с явно выраженным тональным уклоном. Анализ звуковысотной структуры отрывка показывает, что она основана на чередовании и частичном наложении двух гексахордов: d-es-e-f-fis-as и g-a-b-h-c-cis. Принцип противопоставления двух гексахордов сходного строения (1-1-1-1-2 и 2-1-1-1-1) как по горизонтали, так и по вертикали, в общем соблюдается во всех девяти разделах. Каждый очередной раздел контрастирует с предыдущим по тембровому и динамическому профилю, степени плотности или, напротив, «пуантилистичности» фактуры, темпу и характеру музыки.

Первому разделу, о котором речь шла чуть выше, предписано *Sostenuto*, далее следуют: (2) *Con moto*; (3) *Doppio movimento*; (4) *Andantino*; (5) *Presto*; (6) *Sostenuto*; (7) *Grazioso*; (8) *Allegro spiritoso*; (9) *Sostenuto*. В трех несходных по тематизму *Sostenuto* и в *Andantino* – разделах 1, 4, 6 и 9 – сосредоточен собственно гимнический, возвышенно-религиозный элемент «Гимнодии». Если первый раздел разворачивался *crescendo*, с постепенным вовлечением в ансамбль все новых и новых инструментов, то в разделах 4 и 6 фактура разрежена: основное музыкальное содержание *Andantino* (раздел 4) составляют фразы терцета деревянных, в основном моноритмические, вновь отсылающие к жанру хорала, а второе *Sostenuto* (раздел 6) подобно респонсорию, где солистам – тубе, затем валторне, а затем их дуэту – отвечает «хор», представленный созвучиями двух ксиоримб и двух роялей. Самое начало этого «респонсория» – наглядный образец того, как Герхард работает с гексахордами: если сольная мелодия складывается из двух по существу диатонических мотивов, составляющих в сумме гексахорд типа 1-1-1-1-2, то звуковой состав комплементарного аккордового ответа сводится к формуле 2-1-1-1-1:

Нотный пример 17

6 Sostenuto ($\text{d} = \text{ca. } 80$) (340)

Tuba: $b\text{p}$ morendo

Perc. I: z both players on Xylo-Rimba

Perc. II: z

6 Sostenuto ($\text{d} = \text{ca. } 80$) (340)

Pfle. 1: z p una corda pp

Pfle. 2: z pp

z (345) both pedals, sustain throughout

Tuba: z pp

Perc. I: $\# \text{z}$

Perc. II: z

Pfle. 1: z gva Ped.

Pfle. 2: z s z

Нотный пример 17, (продолжение)

The musical score for orchestra and piano, page 17, continuation. The score consists of six staves. The top three staves (Picc., Ob., Cl.) are grouped together. The middle three staves (Hn., Tpt., Tbn.) are grouped together. The bottom two staves (Perc. I and Perc. II) are grouped together. The piano part (Pfte. 1 and Pfte. 2) is at the bottom. Various dynamics and performance instructions like pp, una corda, and both ped. are indicated.

Каждый из разделов, выдержаных в относительно активном движении, также имеет свою неповторимую «физиономию». В трех из них – *Con moto* (раздел 2), *Doppio movimento* (раздел 3) и *Presto* (раздел 5) – начальный двигательный импульс быстро исчерпывается, поэтому все они весьма лаконичны; *Con moto* вносит просветление после коллапса, которым завершилось первое *Sostenuto*, *Doppio movimento* подобно стремительному скерцо, а *Presto* – гротескному отрывку из фортепианного концерта (ибо здесь на первый план выдвинуты громкие аккордовые пассажи роялей в широком диапазоне). Разделы 7 (*Grazioso*) и 8 (*Allegro spiritoso*) несколько более объемисты. В тембровой атмосфере *Grazioso* (раздел 7) ощущается сходство с некоторыми отрывками «Молотка без мастера»; с другой стороны, танцевальный аллюз и инструментальное оформление этого эпизода, имея в виду программную связь «Гимнодии» с Псалмами,

могут ассоциироваться с играми и плясками царя Давида и сынов Израилевых перед Ковчегом Завета («<...> играли пред Господом на всяких музыкальных орудиях из кипарисового дерева, и на цитрах, и на псалтирях, и на тимпанах, и на систрах, и на кимвалах», 2 Царств 6:5). Наконец, в *Allegro spiritoso* (раздел 8) развернута яркая, блестящая батальная картина с подражаниями воинственным кликам, барабанной дроби и т. п. – тоже вполне в духе Псалмов Давида, который, как известно, отличался воинственностью.

Заключительное *Sostenuto* – обобщение того, что ему предшествовало. Оно открывается вариантом знакомой нам темы из срединного *Sostenuto* – той, которая показана в нотном примере 17. Здесь тема при первом проведении поручена флейте; далее это чередование двух диатонических мотивов подхватывается другими инструментами (включая литавры, функционирующие как мелодический инструмент), пронизывая всю ткань и дополняясь по вертикали созвучиями из тонов комплементарного гексахорда. Торжественный финальный хорал завершается отдаленной стилизацией колокольного звона; последние такты партитуры, показанные в нотном примере 18, инструментовкой, фактурой и гармонией предвосхищают последние аккорды завершенных в 1966 году «Заупокийных песнопений» (*Requiem Canticles*) Стравинского⁵⁵.

⁵⁵ В коде этого последнего крупного произведения Стравинского, в свою очередь, слышится отдаленная реминисценция заключительных аккордов написанной полувеком ранее «Свадебки».

Нотный пример 18

(550)

Wire brushes on Cymbal

Perc. I let ring tr p pp

Perc. II Vibraphone let ring f p mp (550)

Pfte. 1 gva f p pp let die down

Pfte. 2 f p pp let die down ca. 3' 30''

Ava

„Shall thy wonders be known in the dark?“
(PSALM 88-12)

О музыке «Гимнодии» можно писать много – благо она изобилует заслуживающими внимания деталями на всех уровнях композиторской работы, – но в рамках данного очерка едва ли есть смысл вдаваться в эти детали и описывать перипетии каждого раздела. Ограничимся констатацией того, что «Гимнодия» свидетельствует о способности Герхарда совершенствовать свое искусство, оттачивать мастерство и находить оригинальные, сложные композиционные решения невзирая на возраст (напомним, что в год создания партитуры ему исполнилось 67 лет). Достигнутое в «Гимнодии» равновесие между дробностью и цельностью, между абстрактной чистотой языка и его ассоциативным богатством, между камерной утонченностью и симфонической полнотой звучания возвышает эту партитуру над уровнем прежних работ композитора и, на

мой взгляд, обеспечивает ему место в ряду самых больших мастеров музыки XX столетия.

[«Гимнодия», фрагмент. Ансамбль *Barcelona 216*,
Эрнест Мартинес Искьердо, *Stradivarius*]

* * *

Год создания «Гимнодии», 1963-й, был отмечен еще двумя крупными работами: музыкой к фильму режиссера Линдси Андерсона (1923–1994) «Такова спортивная жизнь» (*This Sporting Life*) и канцатой «Чума» для хора, чтеца и оркестра на собственный текст Герхарда по одноименному роману-аллегории Альбера Камю (1913–1960). Фильм Андерсона занял определенное место в истории кино, он считается классическим образцом британской «новой волны» и удостоился престижных наград. Ныне перипетии этой истории взлетов и падений профессионального регбиста могут показаться слишком предсказуемыми, но в свое время картина, очевидно, производила впечатление своей жесткой реалистичностью. В своей кинопартитуре Герхард остался верен сложному современному языку, выразительно обрисовывающему неоднозначный психологический фон того, что демонстрируется на экране.

Что касается «Чумы», то произведение по роману Камю могло бы стать одной из вершин всего творчества Герхарда, если бы по условиям заказа (вновь от Би-Би-Си) он не должен был ограничиться жанром мелодрамы продолжительностью около 45 минут примерно для того же состава, что и «Уцелевший из Варшавы» Шёнберга, – с чтецом и хором, но без сольных вокальных партий. Герхард испытывал особую симпатию к Камю, с которым его вдобавок объединяли каталонские корни; Герхарду, несомненно, импонировало непримиримое отношение этого влиятельнейшего писателя к диктатуре Франко (которое он неоднократно высказывал в печати и публично) и был близок общий гуманистический, свободолюбивый и при этом в высшей степени трезвый, не затуманенный никакими политическими или религиозными догмами пафос его творчества. До канцаты «Чума» Герхард сочинил музыку к радиопостановкам по двум произведениям Камю – роману «Посторонний» (1954) и драме «Калигула» (1961), – а в 1954 году написал ему письмо с просьбой дать согласие на использование «Постороннего» в качестве основы для оперы. Ответ Камю был положительным, и вскоре Герхард составил значительную часть либретто (писатель ознакомился с этой работой и одобрил ее). Однако до сочинения музыки дело не дошло, поскольку композитору не удалось заручиться официальным заказом на оперу, а писать на свой страх и риск он, очевидно, не мог себе позволить⁵⁶. В итоге «Чума» оказалась самым значительным из всех его произведений 1950–60-х, связанных со словом. В сущности это лишь немногим больше чем серия музыкальных иллюстраций – впрочем, иногда весьма экспрессивных – к лаконичному «дайджесту» книги, вложенному в уста чтеца, который произносит свой текст подчеркнуто бесстрастным тоном. Хор «комментирует» сюжет, как в античной драме; в хоровых партиях использован широкий спектр приемов, включая ритмизованное *Sprechstimme*, шепот, крики, *glissandi*. «Сонористические» эффекты в изобилии встречаются и в оркестре. Впервые исполненная 1 апреля 1964 года в Лондоне под управлением выдающегося дирижера Антала Дорати (1906–1988, руководитель Симфонического оркестра Би-Би-Си в 1962–66 годах), «Чума» может считаться характерным документом времени, когда радикализация средств музыкальной выразительности начала дополняться активным

⁵⁶ О творческих контактах Герхарда и Камю см. в материалах конференции 2010 года: *Castillo B. P. 'I am in tune with Camus'. Roberto Gerhard and Camus: a synergy against totalitarianism* [Эл. ресурс]. -- Режим доступа: www.robertogerhard.com/wp-content/uploads/2011/10/4-Castillo.pdf. Дата обращения: 04.04.2013.

освоением новых содержательных сфер – философских, религиозных и даже политических, – как это происходило в созданных примерно тогда же опусах Луиджи Ноно, Лучано Берио, Клауса Хубера, Карлхайнца Штокхаузена, Кшиштофа Пендерецкого, Маурисио Кагеля, Дитера Шнебеля, Хельмута Лахенмана и других. В смысле радикальности языка партитура Герхарда выдерживает почти любые сравнения, но нельзя сказать, чтобы она представляла самостоятельную эстетическую ценность.

На склоне лет, с 1965-го по 1969-й, Герхард сочинил шесть крупных партитур: три оркестровые и три камерно-инструментальные. Наряду с Третьей симфонией и «Гимнодией» они составляют самую весомую, художественно значимую часть его наследия. В 1965 году появился Концерт для оркестра – еще один опус, созданный по заказу Би-Би-Си (премьера – 25 апреля 1965 года, Бостон, дирижер Дорати). По главным формальным, внешним показателям Концерт не отличается от большинства других крупных работ позднего Герхарда – он также одночастен, складывается из нескольких разделов *attacca*, тематические связи между которыми завуалированы: объединяющим принципом вновь служит серия – в данном случае *a–b–as–ges–e–f–c–es–g–h–d–cis*, – изначально «поданная» максимально прямо (см. нотный пример 19), но в дальнейшем подвергаемая всевозможным произвольным трансформациям, вследствие чего формообразующий стержень прослеживается с трудом, мозаичность преобладает над целостностью. Герхард и здесь остается верен своему пристрастию к ударным и не избегает остинатных нагнетаний. Главные отличительные особенности Концерта – преобладание высоких тембров и ярких красок, общий светлый, почти бесконфликтный, можно сказать жизнерадостный тон, значительная роль виртуозных соло и «перекличек» между отдельными инструментами и группами инструментов. Очевидно, именно это побудило Герхарда назвать очередную партитуру не «симфонией» – ибо ни одной из его симфоний не чужд элемент напряженного драматизма, – а «концертом».

Для первого знакомства со зрелым творчеством Герхарда Концерт для оркестра, возможно, подходит лучше, чем любая из других партитур последнего десятилетия его жизни. Он не затянут (21 минута музыки), динамичен, богат необычными, привлекающими внимание звуковыми эффектами, не отягощен особой рефлексией или «намеками» на некие содержательные глубины и до известной степени театрален. Отдельные инструменты или тембры подобны персонажам, чьи роли выписаны весьма рельефно, реплики наделены ярко выраженной характерностью; среди наиболее заметных и индивидуализированных «персонажей», выступающих на авансцену в разных эпизодах «спектакля», – арфа (ее реплики – это прежде всего размашистые, большей частью восходящие *glissandi* и арпеджио, отчетливо выделенные на фоне остального оркестра), фаготы, валторны, терцет клавишных металлофонов (глокеншпиль, vibraphon, маримба), литавры *glissando*, тарелки, на которых играют виолончельными смычками (тарелку вертикально держат в руке, смычок горизонтально ведут по ее краю), томтомы, вудблоки и темпл-блоки, струнные *pizzicato* (в том числе за подставкой) и *col legno*, флажолеты струнных (в том числе помеченные *fortissimo*). Острые, импульсивные, возбуждающие ритмы придают многим эпизодам балетный аллюр – впрочем, как правило, без прямых «отсылок» к узнаваемым танцевальным жанрам (разве что в звучаниях темпа-блоков можно кое-где при желании услышать «сублимированные» кастаньеты, в некоторых пассажах арфы – стилизацию гитарного *rasgueado*, а в отдельных ансамблевых *pizzicati* – аллюзию на бряцание по гитарным струнам). Если в связи с предыдущими опусками Герхарда мы в качестве стилистических ориентиров или образцов для сравнений упоминали Шёнберга, Бартока, Веберна и Вареза, то Концерт для оркестра, по меньшей мере в некоторых эпизодах, может ассоциироваться со стилем Стравинского, прежде всего с подчеркнуто физической, двигательной, «жестовой» природой его музыки. При этом Герхард про-

Нотный пример 19

Allegro con brio (d = ca. 88-96)

FLUTES 1
FLUTES 2

PICCOLO

CLARINETS 1 in A
CLARINETS 2

BASS CLARINET

BASSOONS 1
BASSOONS 2

TROMBONES 1
TROMBONES 2
TROMBONES 3

PERCUSSION

Medium Wood-block

Glockenspiel

Large Cymbal

LH takes mallet; R.H. soft Timp. stick

Small B.D.

Slw D. Med. Cymb. R.H.

large B.D. mf let ring

TIMPANI

HARP

ff near fingerboard (let ring)

Allegro con brio (d = ca. 88-96)

VIOLINS I
VIOLINS II

VIOLA

CELLO

должает экспериментировать с неслыханными, причудливыми звучаниями и находит новые «сонористические» эффекты. Среди самых оригинальных – ансамбль трех «смычковых» тарелок и двух непрерывно tremолирующих и глиссандирующих литавр в ц. 34–36: зловещий «потусторонний» фон, на который накла-дываются короткие разрозненные реплики арфы, духовых и струнных. Еще один своеобразный эффект – в ц. 59–60, где тембровая атмосфера определяется терцетом мелких деревянных ударных (вудблок, темпл-блок, клавес) и col legno струнных; сочетание четко акцентированной ритмики и почти полностью шумового, «стучащего» тембрового оформления предвосхищает «инструментальную конкретную музыку» Хельмута Лахенмана (нотный пример 20):

Нотный пример 20

1
Perc. 2
3
Harp
1
2
3
4
5
6
7
8
1
2
3
4
5
6
7
Vn. I
div. by 4
Vn. II
div. by 4
Vla.
Vcl.

attacca (♩ = c. 80)
miniature and small Wood Blocks
largest Korean Block
mp(mf) Claves
let ring
attacca (♩ = c. 80)
pizz. below the bridge
ff [II] pizz below the bridge sim.
sim.
col legno 5
saltando mf
pizz. P
pizz. 3 sim.
col legno on the tail-piece 5 sim.

Нотный пример 20 (продолжение)

The musical score consists of two staves of music. The top staff includes parts for 4 Tpts (4 Trumpets), Perc. 2 (percussion), and harp. The harp part includes dynamic markings like *f* and *let ring*. The bottom staff includes parts for Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Cello), and Vlc (Double Bass). The violin parts feature arco and harmonic arpeggi dynamics. The cello and double bass parts show rhythmic patterns with sixteenth-note figures.

Концерт удачно иллюстрирует мысль Герхарда о том, что «хорошее [музыкальное] произведение должно вести нас от одной неожиданности к другой, но в то же время нужно, чтобы после прослушивания мы осознали, что ничего неожиданного в действительности не было: ведь каждый элемент необходимым образом вписался в общую концепцию»⁵⁷. «Общая концепции» Концерта, равно как и других поздних опусов Герхарда, может быть сформулирована примерно так: мозаика разных, но каким-то трудноуловимым образом взаимосвязанных идей. При непосредственном восприятии Концерт, пожалуй, производит впечатление еще более «мозаичное», чем работы, смежные с ним по времени создания, но при дистанцированном взгляде эта мозаика обнаруживает признаки архитектурической формы, сочетающей трехчастность (по схеме АВА') и рондельность. Рефреном служит быстрое движение триолей в широком диапазоне (ср. самое начало произведения, показанное в нотном примере 19). До определенного момента (на протяжении условного раздела «A») этот рефрен время от времени в том или ином виде напоминает о себе, затем надолго исчезает. Середина

⁵⁷ Homs J. Op. cit. P. 15.

Концерта (от ц. 23 до ц. 59) выдержано преимущественно в медленных темпах, с несколькими скерцозными «интерлюдиями». Ближе к концу восстанавливается господство оживленного, отчетливо акцентированного движения; рефрен утверждает себя еще более настойчиво. «Под занавес» заключительного раздела и всего Концерта он, как и в начале, проходит в октавных удвоениях – редкий у Герхарда случай тематической «арки» между началом и концом большой композиции (но последние проведение, по сравнению со всеми предыдущими, отличаются значительно большим размахом). Финальный раздел выдержан в активном, напористом движении; в его тяжеловесных акцентах *crescendo* можно услышать отголоски финала «Весны священной» и заключительного апофеоза «Америк» Вареза.

[\[Концерт для оркестра, фрагмент. Симфонический оркестр Би-Би-Си, Маттиас Бамерт. Chandos\]](#)

Следующее произведение Герхарда для оркестра с большим количеством ударных, сочиненное в 1966 году и несколько переработанное в 1969-м, продолжает линию его больших одночастных композиций и по продолжительности – около 20 минут – сопоставимо с Концертом для оркестра (а также с симфонией «Коллажи» и с последней, Четвертой симфонией, о которой речь впереди). Композитор придумал для него несколько неожиданное заглавие – «Эпиталама»; стоит отметить, что вместо обычного английского написания этого слова (*Epi-thalamium*) он выбрал форму с оригинальным греческим окончанием (*Epithalamion*). Как хорошо известно, «эпиталама» – это свадебная песня. Но заглавие *Epithalamion* не имеет отношения к свадебному торжеству в обычном, «земном» смысле. Судя по указанию, фигурирующему в рукописи, этот опус Герхарда также вдохновлен Псалтирию, на сей раз следующими словами: «[Солнце] выходит, как жених из брачного чертога своего, радуется, как исполин, пробежать поприще: от края небес исход его, и шествие его до края их, и ничто не укрыто от теплоты его» (Пс. 18:6–7).

Этот «эпиграф», однако же, едва ли следует воспринимать как литературную программу, определившую последовательность и характер событий в партитуре и способную упорядочить слушательские впечатления от музыки. Связь последней с текстом из Псалтири представляется еще более приблизительной, чем в случаях симфонии «Коллажи» и «Гимнодии». Если императивное начало «Эпиталамы» еще можно ассоциировать с картиной восхода солнца – открывающей партитуру мотив *g-fis-es* у унисона фортепиано и литавр (в том, как он экспонируется, есть что-то от начала Прелюдии *cis-moll* Рахманинова) сообщает импульс многочисленным разнонаправленным движениям, которые мало-помалу складываются в большое *crescendo*, – то дальнейшее никак не вязется с радостным «шествием» светила от одного края небес до другого. На протяжении большей части партитуры преобладают сдержанные темпы, лишь изредка перемежаемые вспышками активности – «каденциями» фортепиано (ему поручена развитая партия, требующая от пианиста виртуозной техники почти на уровне больших оркестровых полотен Мессиана) и ударных, возгласами духовых, беспокойными пассажами арфы и струнных, играющих не только *ordinario*, но и с применением «сонористических» приемов, заметно меняющих тембр. Фактура на обширных пространствах прозрачна, вплоть до долгих одно- и двухголосных линий флейты и скрипок с едва слышным фоном в виде одиночных ударов томтом, литавр и вудблока (этот материал, центральный для «Эпиталамы» как в смысловом отношении, так и с точки зрения локализации в партитуре, частично взят из музыки к фильму «Такова спортивная жизнь»). Произведение завершается долгим *diminuendo* струнных.

[\[«Эпиталама», фрагмент. Новый национальный оркестр Испании, Эдмон Коломер. Auvidis Montaigne\].](#)

Описывать и «пересказывать» партитуру более подробно, скорее всего, не стоит: по главным параметрам стиля – гармоническому языку, характеру тематизма и инструментовки – она не отличается от предыдущих работ композитора и так же, как они, разворачивается извилистыми путями, «от одной неожиданности к другой». Поздний Герхард придерживался мнения, что категорию «музыкальная форма» следует воспринимать «не как существительное, а как глагол»⁵⁸, – иначе говоря, не столько как архитектурное сооружение, сколько как род представления или действия, где все события и повороты значимы сами по себе, безотносительно к их позиции в рамках архитектонической схемы. Понятно, что анализ музыки, основанной на этом принципе, в большей степени рискует остаться на уровне простых констатаций того, что происходит в партитуре, и указаний на сходство отдельных моментов с теми или иными прецедентами, нежели анализ музыкальной формы как «существительного». Поэтому в связи с «Эпителамой» мы ограничимся уже сказанным и добавим, что это едва ли не самая интровертная (особенно по сравнению с блестящим, нарядным Концертом для оркестра), внутренне «собранная» работа композитора. Сложность, даже загадочность концепции сочетается в ней с абсолютной ясностью деталей, все разнородные события складываются в логически взятую цепь – процитированная выше эстетическая максима Герхарда о диалектике неожиданности и необходимости находит в «Эпителаме», можно сказать, образцовое воплощение.

Пользуясь случаем, процитируем еще одно высказывание композитора, важное для понимания его взглядов на искусство: «Тот, кто пишет недостаточно взято, поступает, на мой взгляд, невежливо. Прискорбно, если это вызвано ленью; и совершенно непростительно, если подобное происходит из-за авторского высокомерия»⁵⁹. Будем откровенны: не во всех партитурах, предшествовавших «Эпителаме», Герхард демонстрировал безупречную «вежливость» по отношению к своему слушателю; за нагромождениями разнородных конфигураций и калейдоскопическими сменами темпорита и колорита не всегда ощущалась забота о концептуальной взятости. Но в своем предпоследнем оркестровом опусе он, нимало не жертвуя сложностью языка, проявил исключительную тщательность и экономность в отборе и использовании средств из своего наличного арсенала.

Я не готов утверждать того же о его последней завершенной оркестровой партитуре – Четвертой симфонии, написанной по заказу Нью-Йоркского филармонического оркестра к его 125-летию; отсюда ее подзаголовок – «Нью-Йоркская». Премьера симфонии состоялась 14 декабря 1967 года в Нью-Йорке под управлением Уильяма (Вильгельма) Штайнберга (1899–1978); в течение ближайших лет симфония неоднократно звучала и в Европе, в том числе под управлением таких видных мастеров, как Антал Дорати и Колин Дэвис (р. 1927). Торжественный повод, вызвавший симфонию к жизни, исключительно высокий ранг организации-заказчика и вытекающие отсюда шансы на широкое распространение симфонии, похоже, оказали определенное влияние на ее концепцию: композитор словно решил отразить в партитуре весь свой многолетний творческий опыт, включая испанские элементы. «Нью-Йоркская симфония», предназначенная для оркестра большого состава, чем любая из более ранних работ Герхарда, – с беспрецедентно разросшейся группой духовых (4.4.4.4.–6.4.4.1), двумя арфами и, естественно, многочисленными ударными, – предстает своего рода парадной выставкой содержимого его композиторской мастерской.

Симфония, конечно же, одночастна, складывается из ряда причудливо чередующихся фрагментов, изобилует неожиданными резкими перепадами динамики, темпорита и фактурной плотности. Ударные составляют почти непре-

⁵⁸ Ibid. P. 66.

⁵⁹ Ibid. P. 109.

рывный фон, местами выходят на первый план; среди «привилегированных» инструментов – вудблоки и темпл-блоки, подвешенные тарелки, томтомы, маримба, вибрафон, глокеншпиль. «Самогармонизуемые мелодии» весьма обычны, особенно при подходах к кульминациям. Налицо и другие привычные атрибуты зрелого герхардовского оркестрового письма: широкие восходящие пассажи арфы, сжатые «каденции», острые аккорды, кластеры и педальные басы фортепиано, тянувшиеся звучания скрипок в высоком регистре, беспокойные движения внутри струнной группы *pizzicato* и *col legno*, «перезвоны» клавишных металлофонов, агрессивные вторжения меди, четко ритмизованные пассажи деревянных и струнных (чаще всего засурдиненных) в быстром равномерном («токкатном») движении, *glissandi* литавр, внезапные мелодические соло, преимущественно у духовых. Одно из таких соло – в середине симфонии (ц. 52) у трубы: мотив, немного напоминающий «фанфару» из «Малагеньи» (второй части «Испанской рапсодии») Равеля. Он и его производные на некоторое время сохраняют за собой ведущую тематическую функцию, после чего, вслед за статичным «интермеццо» с *glissandi* литавр, создающими атмосферу напряженного ожидания, вступает дуэт гобоев – «белоклавишная» стилизация в духе архаического фольклора, прозрачный ностальгический символ возвращения к неким забытым истокам. Эта цитата очень скоро «растворяется» в другом, тематически чужеродном материале, но под конец (ц. 92), после ряда перипетий, на авансцену вновь выходит дуэт гобоев с другой ностальгической темой, также стилизованной под фольклор, но с более отчетливо выраженным испанским наклонением (здесь Герхард неточно цитирует печальную каталонскую песню, которую использовал и ранее)⁶⁰. Второй дуэт более развит, чем первый, и окружен своеобразным ореолом тихих звучаний, – стуков, шорохов, шелеста, звяканья, – извлекаемых всевозможными способами из инструментов самой разной природы. Цитирование простого традиционного мотива под конец крупного, насыщенного драматическими перипетиями музыкального целого – идея сама по себе почти беспроигрышная; добавок благодаря квази-алеаторическому (но выписанному в партитуре со всей тщательностью) инstrumentальному ореолу или «нимбу» в данном случае возникает поистине магический, незабываемый «остраняющий» эффект. Эта страница симфонии, несомненно, принадлежит к самым впечатляющим находкам ее автора. После нее остается только добавить короткий «эпilog», завершающий произведение на утвердительной ноте.

Возможно, в своем стремлении максимально разнообразить материал автор «Нью-Йоркской симфонии» проявил несколько преувеличенную щедрость. Но если даже этому произведению свойственна известная перегруженность, она с лихвой возмещается неожиданной и вместе с тем тщательно, мастерски подготовленной композиционной связкой. Благодаря последней симфония приобретает дополнительное смысловое измерение, приближающее ее к широкой аудитории. Наряду с Концертом для оркестра «Нью-Йоркская симфония» принадлежит к тем работам позднего Герхарда, которые имеют наибольшие шансы привлечь внимание и завоевать симпатии неподготовленного, но заинтересованного слушателя.

* * *

Нам остается рассмотреть три поздние партитуры для различных инструментальных составов, образующие своеобразный цикл, в основе которого – увлечение Герхарда (трудно сказать, насколько серьезное) астрологией. За несколько лет до Штокхаузена, чей знаменитый «Зодиак» (*Tierkreis*) датируется 1975 годом, Герхард задумал написать серию пьес по двенадцати знакам зодиака, но успел

⁶⁰ См.: MacDonald C. Sense and Sound: Gerhard's Fourth Symphony // *Tempo*, 100 (1972).

завершить только три из них. Это «Близнецы» (*Gemini*) для скрипки и фортепиано (1966), «Весы» (*Libra*) для флейты (также пикколо), кларнета, скрипки, гитары, ударных и фортепиано (1968) и «Лев» (*Leo*) для флейты (также пикколо), кларнета, валторны, трубы, тромбона, ударных (2 исполнителя), фортепиано (также челесты), скрипки и виолончели (1969). Каждая очередная пьеса в этом ряду не только предназначена для большего числа исполнителей, чем ее предшественница, но и превосходит ее по продолжительности: «Близнецы», снабженные подзаголовком «концертный дуэт», делятся 12–13 минут, «Весы» – около 15, «Лев» (согласно указанию в партитуре) – 20 минут, то есть вплотную приближается к симфониям.

В «Близнецах» диалог скрипки и фортепиано отмечен ярко выраженными признаками театрализации: на протяжении значительной части пьесы инструменты ведут себя подобно паре передразнивающих друг друга комических актеров, один из которых воспроизводит ужимки, жесты, излияния другого в искаженном виде (характерный отрывок показан в нотном примере 21). В эпизоде, занимающем топографически центральную позицию, фактура еще более раздроблена и выглядит почти по-веберновски. В пьесе есть несколько повторяющихся тематических идей, но «спектакль» в целом, как обычно у Герхарда, не имеет прямолинейной, ясно очерченной драматургии. Тем не менее по мере приближения к концу намечается тенденция к большей связности и слаженности взаимодействия «актеров», а также к вытеснению хроматики и широких скачков диатоникой и поступенным движением; под конец оба инструмента состоятся в исполнении широких восходящих диатонических гамм. Дуэт «Близнецы» не содержит особых художественных открытий, но в своем роде эффектен, не лишен юмора и при условии хорошего исполнения (с учетом того, что помимо собственно инstrumentального мастерства от обоих солистов здесь требуется определенное театральное, актерское воображение) имеет, на мой взгляд, все шансы стать выигрышным концертным номером.

Нотный пример 21

L'istesso tempo ($\text{d} = 92$)

30

senza Ped. secco Ped. * senza Ped. poco sf Ped.

sul pont. sim. mod. ord. oss. p

* Ped. * Ped.

35

delicatamente ff (affrett.)

p (senza Ped.)

40

a tempo

senza Ped. Ped. * Ped. pp

a tempo

f dim. p 8va-----

«Весы» не в пример сложнее и амбициознее «Близнецов». По объему эта партитура примерно равна «Концерту для восьми» и «Гимнодии». Подобно последней, она складывается из девяти относительно четко ограниченных друг от друга разделов. Но если в «Гимнодии» преобладало сосредоточенно-религиозное начало, то «Весы», как и «Концерт для восьми», выдержаны преимущественно в более экстравертном духе, с многочисленными замысловатыми каденциями, оживленными перекличками и диалогами, красочными наложениями гетерогенных линий, резкими императивными оборотами. Стоит заметить, что Весы – астрологический знак самого композитора, на что тот специально обратил внимание в своем предисловии к партитуре; между строк этого текста читается мысль о том, что в «Весах» человеческий характер автора, возможно, запечатлелся с

особой достоверностью и полнотой. Этот «автопортрет» свидетельствует о том, что натуре композитора, наряду с артистизмом, чувством юмора, склонностью к ярким краскам, причудливым жестам, контрастам, непредсказуемым сдвигам, а также неистребимой приверженностью испанским мотивам, присущ еще и элемент мягкого, задумчивого, несколько отрешенного пасторального лиризма, который он долгое время предпочитал не афишировать, и лишь в последней симфонии, написанной за год до «Весов», решился приоткрыть завесу над этой стороной своей индивидуальности.

Первая мысль «Весов» – двойное (на открытой и укороченной струнах) d¹ у скрипки, громко повторяемое несколько раз, вначале arco, потом pizzicato; возможно, эта идея (которая в дальнейшем воспроизводится еще несколько раз) призвана символизировать некое изначальное равновесие, которое далее нарушается в результате всякого рода внешних факторов. Дальнейшее изложение распадается на изолированные реплики, но с началом второго раздела пейзаж внезапно меняется: флейта, до сих пор молчавшая, вступает с простейшей мелодией, весь звукоряд которой ограничивается нотами d (отсылка к самому началу партитуры), f и g; несколькими тактами ниже к ней добавляется «черноклавишный» контрапункт кларнета in A, тоже на трех нотах в том же соотношении «трихорд в кварте». Поначалу дуэт разворачивается почти a cappella, на фоне резонирующего кластера рояля:

Нотный пример 22

Для зрелого Герхарда такой интонационный «минимализм» – нечто принципиально новое. В нем, безусловно, уже нет ничего специфически испанского или (как в дуэте гобоев из «Нью-Йоркской симфонии») каталонского. Это скорее образец возвышенной, почти идиллической простоты, не «привязанной» к определенному месту и времени. Далее она подвергается эрозии, но ее отголоски то и дело слышатся в последующих разделах, где появляются также мотивы, звучащие явно по-испански, – как, например, развернутая каденция гитары rasgueado на педали литавр из 4-го раздела:

Нотный пример 23

Largamente ($\downarrow = \text{ca.} 58$)

3

4

Perc.

Timp.

pp semper

gliss.

Gtr

Perc.

($\downarrow = \text{ca.} 66-69$)

23

gliss.

Как обычно у Герхарда, подобные пассажи, отсылающие к традиционным прототипам, поглощаются мелодико-гармоническими конфигурациями, характерными для постсерийного языка. Лишь в последнем, девятом разделе автор не просто возвращает нас к «пасторали» второго раздела, но развивает ее до масштабов обширной сцены: кларнет *in A* вступает с мелодией на нотах, составляющих трихорд в кварте с добавленной нижней большой терцией (в ином расположении – малый минорный септаккорд eis-gis-his-dis¹), далее флейта-пикколо присоединяется с контрапунктом в виде отрывка целотоновой гаммы (d³-e³-fis³-gis³), тогда как остальные инструменты обеспечивают мягко диссонирующее («остраняющее») сопровождение. Начало финального раздела «Весов» показано в нотном примере 24; с небольшими вариациями ладовой окраски то же продолжается до конца пьесы. Полученный эффект поразительно напоминает то, чего три года спустя (в 1971-м) удалось достичь американскому композитору Мортону Фелдману (1926–1987) в его знаменитой «Капелле Ротко» (Rothko Chapel) для альта, ударных, хора и сопрано (без слов): кода этого двадцатипятиминутного опуса, наступающая после нескольких контрастных разделов, выполненных атональным языком, построена на простой диатонической пасторальной мелодии, которая четырежды проходит на фигурированном «бурдоне» vibraphona, перемежаясь мягко диссонирующими интервенциями хора. В обоих случаях неожиданно умиротворенная благозвучная кода завершает целое выразительным тихим катарсисом.

Нотный пример 24

Picc.

Cl.

Vi.

Gr. *gliss.* *let ring*

Perc. *large Cym.* *let ring*

Pro. *mf*

55

//

Picc.

Cl.

Vi. *p* *Glissando ad lib.* (Sust A) regardless of metre, over longer or shorter stretches of string, the sliding finger merely touching the string (as for harmonic) varying the sliding speed, so that at its lowest the natural harmonics are clearly displayed; with some pressure on the bow, drawn very close to the bridge in particular. Return, however, to a stable harmonic from time to time and then resume the sliding. The speeds should be different pitches as often as possible, letting the finger go beyond the fingerboard as far as practicable, occasionally.

Gr. *gloss.* *let ring*

Perc. *large Cym.* *let ring*

Pro. *mf* *dim.* *pp*

56

//

The musical score consists of two staves of music. The top staff includes parts for Picc., Cl., Vl., Gtr. (with markings 'let ring' and 'gloss.'), Perc. (with 'large Cym.' and 'let ring' markings), and Pno. The bottom staff shows a continuous line of eighth-note chords. The score is divided by a vertical bar, with the right section starting at measure 57.

Последний опус Герхарда, «Лев», также предваряется авторским предисловием, разъясняющим природу заглавного «персонажа». По словам Герхарда, своей музыкой он стремился выразить качества, присущие Льву, когда его не беспокоят, – ленивое миролюбие, спокойную, естественную уверенность в себе, – равно как и неукротимый нрав хищника, которого раздразнили, пугающие вспышки его темперамента. Разные грани портретируемого характера запечатлены в виде серии контрастных разделов, тематизм которых, как правило, редуцирован до лаконичных, не повторяющихся мотивов, пассажей мелкими нотами одинаковой длительности, остинатных фигур и необычных, обращающих на себя особое внимание инструментальных жестов – необычных постольку, поскольку они предусматривают нетрадиционные способы звукоизвлечения, экстравагантную фразировку, экстремальную динамику, редкие тембровые сочетания. Иными словами, в том, что касается общих принципов стиля и формообразования, «Лев» не отличается от всех тех вещей последнего десятилетия, которые мы так или иначе уже рассмотрели на этих страницах. Это очередная реализация любимой идеи позднего Герхарда – идеи «атематического» (со всеми сделанными выше оговорками относительно этого нестрогого термина) музыкального «потока сознания», воплощенного в форме одночастной композиции среднего объема (по словам Герхарда в передаче Омса, в таких композициях внимание слушателя должно «сосредоточиваться на потоке сменяющих одна другую идей, разноправленных и вместе с тем объединенных общим знаменателем»⁶¹).

Развивая ту же идею, можно сказать, что почти любая значительная поздняя композиция Герхарда представляет собой серию «инвенций» (приблизительно в том понимании, которое вкладывал в этот термин Берг, именуя сцены третьего акта «Воццека» инвенциями на мелодию, звук, ритм, аккорд и т. п.), то есть

⁶¹ Homs J. Op. cit. P. 50. Из того же источника мы узнаем, что к этой идее Герхард пришел под влиянием «Румбов» – собрания афоризмов изысканнейшего французского поэта и мыслителя Поля Валери (1871–1945). Данное обстоятельство представляет интерес постольку, поскольку указывает на связь между мышлением автора знаменитых «Тетрадей» (частью которых, собственно, и были «Румбы») – трезвым, часто ироничным, избегающим системности, охватывающим широкий спектр тем и мотивов, облекаемым в форму сжатых, стилистически отточенных, порой афористически обостренных изречений, – и композиционными методами зрелого Герхарда.

отрывков, основанных на неоднократном, в различных вариантах, повторении и обыгрывании той или иной структурной идеи. В роли последней может выступать мелодическая или ритмическая фигура, тип фактуры, сочетание тембров, способ артикуляции и другие факторы, так или иначе поддающиеся «тематизации», по отдельности и в разных сочетаниях. Конечно, в осуществлении этого принципа Герхард был далеко не так последователен, как автор «Воцца», но сходная тенденция у него прослеживается. В частности, первые семь из восьми разделов пьесы «Лев» можно, в первом приближении, трактовать как инвенции на: (1) со-поставление выдержаных созвучий и разнообразных по ритмическому и мелодическому рисунку быстрых пассажей (некоторые из них напомнят о себе в следующих разделах); (2) постоянное, непредсказуемое ритмическое, тембровое и мелодико-гармоническое обновление; (3) противопоставление длинных мотивов *cantabile* коротким мотивам с форшлагами и *glissando*, затем противопоставление аккордовых последований быстрым сольным пассажам; (4) мотивы из двух и более нот одной и той же высоты (эта «инвенция» выполняет функцию скерцо); (5) чередование ансамблевых «блоков» и сольных реплик духовых на фоне все более и более активных интервенций фортепиано, челесты и некоторых других инструментов; (6) чередование стилизованных маршевых мотивов в пунктирном ритме, преимущественно у трубы и тромбона, и откликов быстрыми расходящимися шестнадцатыми и тридцать вторыми у остального ансамбля (первые при желании можно трактовать как угрожающие жесты льва, а вторые – как паническое бегство тех, кто оказался рядом); (7) различные остинатные фигуры (здесь три подраздела, каждый из которых основан на своем остинатном ритме). Нет нужды говорить, что каждая из «инвенций» изобилует деталями, выходящими за рамки этих схематических характеристик: композитор, как обычно, проявляет большую изобретательность в придумывании ходов, оживляющих музыкальное повествование и дополняющих общую картину колоритными штрихами.

Особая привлекательность последней партитуры Герхарда определяется прежде всего ее исключительно эффектной связкой. Последний, восьмой раздел «Льва» – не что иное как повторение коды «Весов»: те же модально окрашенные мелодические фразы кларнета и флейты-пикколо на фигурированном бурдоне, но с несколько иначе инstrumentованным сопровождением и со слегка измененным гармоническим наполнением в средних голосах. Очевидно, композитор был настолько удовлетворен тем, что получилось в «Весах», что решил с очень незначительными изменениями воспроизвести то же самое в новом контексте. Но если в «Весах» материал коды был более или менее подготовлен одним из предыдущих разделов, то здесь новая мысль возникает поистине как *deus ex machina*, и потому финальный катарсис, окончательно рассеивающий додекафонную атмосферу, оказывается еще более выразительным (а «фамильное» сходство с концовкой «Капеллы Ротко» – особенно явным). Продолжая выдвинутую чуть выше аналогию, финал «Льва» можно назвать инвенцией на мелодию и лад. Оба параметра не играли особой роли не только в предыдущих разделах пьесы, но и во всем зрелом творчестве композитора. Символически воздав им должное в последних партитурах, Герхард завершил свое творчество на возвышенной и гармоничной, можно сказать вневременной ноте.

[«Лев», фрагмент. Ансамбль *Barcelona 216*,
Эрнест Мартинес Искерьдо, *Stradivarius*]

Герхард умер на семьдесят четвертом году жизни, 5 января 1970 года, в Кембридже, едва успев приступить к работе над Пятой симфонией и оставил неоконченной вторую редакцию симфонии «Коллажи».

* * *

Выше уже говорилось о том, что на исходе жизни Герхарда концертные организации и дирижеры высокого класса стали относиться к нему внимательнее, чем прежде. Так или иначе, признание явно запаздало: первые британские публикации партитур Герхарда появились только в 1959 году, а первая грампластинка, целиком посвященная его музыке, – только в 1965-м⁶², за год до его семидесятилетия. После смерти Герхарда его наследием некоторое время, по-видимому, интересовались почти исключительно в Испании, где после падения диктатуры начался активный процесс освоения того, что не поощрялось при прежнем режиме. Интерес к обеим ветвям его творчества – национально-испанской и «авангардной» – оживился только ближе к концу XX века, на волне переоценки ряда маргинальных фигур истории музыки. Его творчество вполне удовлетворительно представлено в звукозаписи: в частности, симфонии и другие значительные оркестровые опусы доступны в очень качественных исполнениях Симфонического оркестра Би-Би-Си под управлением Маттиаса Бамерта (на четырех дисках фирмы Chandos, 1997–99), крупные камерно-инструментальные вещи – в тщательно отшлифованных версиях ансамбля *Barcelona 216* под руководством Эрнеста Мартинеса Искьердо (на двух дисках фирмы *Stradivarius*, 1997, 2003). Но в наше время наличие солидной дискографии само по себе не свидетельствует о реальной культурной значимости художника и не способно помочь с ответом на неизбежный вопрос: действительно ли этот композитор достоин нашего пристального внимания и серьезного изучения или его ренессанс – не более чем одна из многих преходящих кампаний по искусственному продвижению локальных ценностей на международную арену?

Попробуем ответить на этот вопрос, отталкиваясь от следующего рассуждения: «Прежде чем раскрыться слуху как смысл и конструкция, произведение должно “звучать”: удивляюще внятно свидетельствовать собственную художественную подлинность, порождать необъяснимо-неопровергимое чувственное впечатление, что опус в каждом своем моменте таков, каким должно быть. Как хорошая живопись сразу же заставляет на себя смотреть и тем самым убеждает в своей достоверности, так настоящее музыкальное произведение с первого мгновения открывает слуху глубокую ненапрасность слушания, состояние, которое слух переживает как впервые открывшуюся значительность. <...> Качество, определяемое словом “звучит”, можно аналитически зафиксировать, но предсказать и повторить его нельзя. Оно каждый раз другое»⁶³. По идеи это качество должно сразу, инстинктивно и безошибочно, распознаваться непредвзятым слушателем безотносительно к тому, насколько хорошо он знает стиль звучащей музыки и насколько подготовлен к ее восприятию. Итак, «звучит» ли Герхард?

Герхард испанского и раннего британского периода «звучит», пожалуй, довольно средне; отдельные относительно яркие отрывки «Пандоры» и особенно «Дон Кихота» почти не меняют общей картины. «Промежуточный» Герхард, представленный прежде всего Скрипичным и Фортепианным концертами, «звучит» на порядок интереснее. Что же касается лучших партитур времени его позднего расцвета, то они безусловно «звучат» – и притом «звучат» первоклассно, обнаруживая «глубокую ненапрасность слушания» с первых же тактов. Каждая очередная симфония «звучит» внушительнее предыдущей, Концерт для оркестра, «Эпиталама», «Гимнодия» и «Лев» «звучат» ничуть не менее, если не более самобытно, сильно, свободно и раскованно, без малейших признаков схоластичности, принужденности, перегруженности. «Художественная подлин-

⁶² Ibid. P. 73. На пластинке фигурировали отрывки из балета «Дон Кихот» и Первая симфония под управлением Антала Дорати.

⁶³ Чередниченко Т. Музикальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое литературное обозрение. 2002. С. 57.

ность» всех этих опусов в каждом их моменте, как мне кажется, не должна вызывать никаких сомнений. С точки зрения общей типологии звучания они располагаются в пространстве между многократно упомянутыми на этих страницах Шёнбергом – причем не поздним, а «средним», периода Пяти пьес для оркестра соч. 16 и «Ожидания» соч. 17, – и Варезом. При этом Герхард, в отличие от Шёнберга, не чужд иронии и юмора и не склонен к взвинченной экспрессии; по сравнению же с Варезом он утонченнее, палитра его красок богаче, его оркестр более полнозвучен и многогранен.

В одном из своих писем Омсу Герхард заметил: «Не стоит делать ничего такого, что не связано с риском. По-настоящему ценятся только крайности. Но необходимо, чтобы они были оправданными. Тогда нынешние крайности завтра покажутся чем-то простым и естественным»⁶⁴. Это высказывание датировано 6 октября 1953 года – до того Герхард работал скорее в «безопасном» ключе, свою склонность к крайностям он реализовал позднее. Нет ничего экстраординарного в том, что на фоне многочисленных других музыкальных крайностей той эпохи опыты Герхарда затерялись – зато ныне они, действительно, предстают абсолютно естественными, органично вписанными в большую европейскую традицию. Более того, они обогатили панораму новой музыки неповторимо индивидуальными штрихами, звучание которых мгновенно выдает руку крупного, подлинно оригинального мастера. Можно надеяться, что внутренняя логика творческой эволюции Герхарда и положение композитора в современной ему музыкальной действительности когда-нибудь станут предметом серьезного, тщательно документированного исследования.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ РОБЕРТО ГЕРХАРДА

Музыкальный театр

«Ариель» (Ariel), одноактный балет (1934)

«Барселонские вечера» (Soirées de Barcelone), балет в 3 картинах (1936–39, не окончен)

«Дон Кихот» (Don Quixote), одноактный балет (1941, 2-я редакция 1949)

«Радости» (Alegrias), одноактный балет (дивертисмент в стиле фламенко) (1942)

«Пандора» (Pandora), одноактный балет (1944, 2-я редакция 1945)

«Дуэнья» (The Duenna), опера, либретто композитора и К. Хассалла по Р. Б. Шеридану (1947, 2-я редакция 1950-е, не окончена)

Оркестровая музыка

Концертино для струнных (1928)

«Утренняя серенада, интерлюдия и танец» (Albada, interludi i dansa, 1936)

«В честь Педреля» (Homenaje a Pedrell), симфония (1941); 3-я часть исполняется отдельно под названием «Педрелиана» (Pedrelliana)

Концерт для скрипки с оркестром (1943–44)

«Пандора», сюита из балета (1944–45)

«Дон Кихот», сюита из балета (1947)

Концерт для фортепиано со струнным оркестром (1951)

1-я симфония (1953)

Концерт для клавесина, струнных и ударных (1956)

2-я симфония (1959, 2-я редакция 1969, под названием «Метаморфозы» [Metamorphoses], не окончена)

3-я симфония «Коллажи» (Collages), с магнитофоном (1960)

⁶⁴ Homs J. Op. cit. P. 55.

Концерт для оркестра (1965)

«Эпителама» (Epithalamion, 1966, 2-я редакция 1968)

4-я симфония «Нью-Йоркская» (1967, 2-я редакция 1968)

Вокальная музыка

«Чары Шехеразады» (L'infantament meravellós de Schahrazada), 12 песен для голоса с фортепиано, слова Х. М. Лопеса-Пико (1917)

«Семь хокку» (7 Haïki) для голоса, флейты, гобоя, кларнета, фагота и фортепиано, слова Ж. Жюнуа (1923, 2-я редакция 1958)

14 каталонских народных песен для голоса с фортепиано (1928, редакция 6 песен для голоса с оркестром 1931)

«Высокое рождение короля Жауме» (L'alta naixença del rei en Jaume), канцата для сопрано, баритона, хора и оркестра, слова Ж. Карнера (1932, 2-я редакция 1933)

«Песенник Педреля» (Cançionero de Pedrell), 8 испанских песен для голоса с фортепиано или для голоса и 13 инструментов, слова народные (1941)

The Akond of Swat для низкого голоса и 2 ударников, слова Э. Лира (1954)

Cantares, 7 испанских песен для голоса и гитары, слова народные (1956)

«Чума» (The Plague), канцата для чтеца, хора и оркестра, текст Герхарда по А. Камю (1964)

Другие вокальные пьесы и обработки испанских песен (преимущественно неопубликованные)

Инструментальная музыка для 1–12 исполнителей

Фортепианное трио (1918)

«Два эскиза» (Dos apunts) для фортепиано (1921–22)

Духовой квинтет (1928)

2 сарданы для 12 инструменталистов (1928–29)

Каприччо для флейты соло (1949)

3 экспромта для фортепиано (1950)

1-й струнный квартет (1950–55)

Соната для виолончели и фортепиано (1956)

Нонет для флейты, гобоя, кларнета, фагота, валторны, трубы, тромбона, тубы и аккордеона (1957)

Фантазия для гитары (1957)

Чакона для скрипки соло (1959)

2-й струнный квартет (1962)

«Концерт для восьми» (Concert for 8) для флейты, кларнета, мандолины, гитары, аккордеона, ударных, фортепиано и контрабаса (1962)

«Гимнодия» (Hymnody) для флейты, гобоя, кларнета, валторны, трубы, тромбона, тубы, ударных (2 исполнителя) и 2 фортепиано (1963)

«Близнецы» (Gemini), концертный дуэт для скрипки и фортепиано (1966)

«Весы» (Libra) для флейты (также пикколо), кларнета, гитары, ударных, фортепиано и скрипки (1968)

«Лев» (Leo) для флейты (также пикколо), кларнета, валторны, трубы, тромбона, ударных (2 исполнителя), фортепиано (также челесты), скрипки и виолончели (1969)

Другие миниатюры (преимущественно неопубликованные), сюиты из балетов для фортепиано

Электронная музыка

Audiomobiles I–IV (1958–59)

«Плач по тореадору» (Lament on the Death of a Bullfighter) для чтеца и магнитофона, слова Ф. Гарсиа Лорки (1959)

10 пьес на основе Audiomobile II (1961)

«Калигула» (Caligula), на основе музыки к радиопостановке пьесы А. Камю (1961)

«Скульптуры» (Sculptures) I–V (1963)

Музыка для радио, телевидения, театра и кино, в том числе к шекспировским постановкам в Стрэтфорде (1949–1962), к циклу фильмов «Война в воздухе» (War in the Air, 1952), к фильму Т. Дикинсона «Тайные люди» (1952), к фильму Л. Андерсона «Такова спортивная жизнь» (This Sporting Life, 1963)

Обработки произведений других композиторов, преимущественно испанских (1942–56)

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Шёнберг A. Письма. Составление и публикация Эрвина Штайна. СПб.: Композитор. 2001.

Шёнберг A. Стиль и мысль. Статьи и материалы. Составление, переводы, комментарии Н. Власовой и О. Лоссовой. М.: Композитор, 2006.

Boulez P. Penser la musique aujourd’hui. Genève, Paris: Gonthier–Denoël, 1963.

Epstein D. Beyond Orpheus. Studies in Musical Structure. 2-nd edition. Oxford & N.Y.: Oxford University Press, 1987.

Gerhard on Music: Selecting Writings. Ed. by M. Bowen. London, 2000.

Homs J. Robert Gerhard and his Music. Edited by M. Bowen. The Anglo-Catalan Society, 2000.

[First International Conference Dedicated to Roberto Gerhard, Huddersfield, 27–28 May 2010].
Электронный ресурс: <http://www.robertogerhard.com/1st-conference-2010/>