

УДК 78.01(71); 78.03(71); 781.7(71); 781.5(71); 7.036(71)

КАНАДСКАЯ МУЗЫКА XX ВЕКА: ПУТИ РАЗВИТИЯ

© 2012 г. **М.В. Переверзева***
*Московская государственная консерватория
имени П.И. Чайковского, Москва*

Канадская музыкальная культура сложилась во второй половине XX века, пройдя путь от формирования национальной композиторской школы к кульминации развития в год столетия Доминиона. Начав с камерных форм и освоив к середине века масштабные жанры, композиторы Канады вышли на мировую музыкальную сцену с богатым арсеналом выразительных средств и идей. В последние десятилетия всеобщее признание получили выдающиеся канадские композиторы, представляющие разные направления национальной музыки, которым посвящена данная работа.

Ключевые слова: *Канада, искусство, музыка, неоклассицизм, неоромантизм, авангард, серийная додекафония, алеаторика, мультимедиа*

Профессиональная канадская музыка прошла не похожий ни на одну другую культуру путь от раннего (1920–1940-е) и зрелого этапов формирования национальной школы (1950-е) через неоклассицизм (1950-е) и неоромантизм (1960-е). В период празднования столетия независимости страны (1967) она достигла кульминации своего развития и далее синтезировала современные тенденции мирового искусства (1980–2000-е). Сравнительно позднее становление национальной музыки в Канаде было обусловлено самоопределением (произошедшем главным образом в XX столетии) молодого государства в мировом сообществе. Нельзя сказать, что музыкальная культура, особенно в крупных центрах, таких как Торонто и Монреаль, была слабо развита до начала века, когда стали появляться первые попытки создать нечто истинно национальное. Производство инструментов, музыкальное образование, издательское дело, выпуск специальных журналов, исполнительская практика и музыкальная жизнь в целом – от оперных постановок до пения в церкви, достигли в Канаде

* ПЕРЕВЕРЗЕВА Марина Викторовна – кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры музыкально-информационных технологий и редактор отдела периодических изданий Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.
E-mail: melissasea@mail.ru

Данная работа была выполнена при финансовой поддержке Департамента международных дел и торговых отношений правительства Канады. Автор побывала в Квебеке на стажировке и познакомилась с современной канадской музыкой, имела встречи с ныне живущими композиторами (Б. Матер, А. Ганьон) и исполнителями (М. Франк, М. Дюшарм), посетила концерты и музеи (Дом музыки «Палэ Монкальм», «Гран театр», Музей изящных искусств), воскресные службы и органические лекции-концерты. Впечатления от поездки и научные материалы отражены в данной работе.

высокого художественного уровня уже в XIX столетии. Например, массовое производство инструментов в Канаде началось в первой половине XIX века: в 1836 г. С. Р. Уоррен открыл органо-строительную фирму в Монреале, а П.-О. Лионе и А. Лавале – скрипичную фабрику. К 1870-м годам особо популярные органы, мелодеоны, гармониумы и фортепиано выпускало около 70 фирм и частных мастеров (только фортепианных фабрик в Канаде в начале XX века было около 30-ти).

Первая степень бакалавра музыки была присвоена в Университете Торонто в 1846 г., позднее открывались специализированные вузы: Академия музыки (Квебек, 1868), Королевская консерватория музыки (Торонто, 1886), Консерватории Мэритайм (Галифакс, 1887) и Макгилла (Монреаль, 1904). В 1918 г. в Университете Торонто начал работу музыкальный факультет, а в 1942 г. в Квебекской провинции была основана Консерватория музыки и драматических искусств.

Первое музыкальное издание в Канаде – «Католические обеденные песнопения» («*Le graduel romain*») появилось в Квебеке в 1800 г. Светские сочинения канадских авторов также включали в периодические издания, отдельные же произведения начали публиковать с 1850-х годов. Не мало было и специальных журналов – это «Развлечение» («*Le passe-temps*», 1895–1948), «Виннипегские городские новости» («*Winnipeg Town Topics*», 1898–1913), «Журнал канадской музыки» («*Canadian Music Trades Journal*», 1900–1932), «Консерваторский вестник» («*The Conservatory Bi-Monthly*», 1902–1913), «Музыкальная Канада» («*Musical Canada*», 1906–1933), «Монреаль, который поёт» («*Le Montréal qui chante*», 1908–1919), «Канадский журнал музыки» («*The Canadian Journal of Music*», 1914–1919), «Канадский журнал музыки и искусства» («*Canadian Review of Music and Art*», 1942–1948) и другие.

В XVIII веке в Канаде процветало любительское музицирование. Но уже с 1770-х годов в Квебеке, Монреале и Галифаксе регулярно проходили концерты, ставились оперы, звучали оратории, антемы и камерно-инструментальные пьесы. Начиная же с XIX столетия даже в небольших городах существовали профессиональные ансамбли, церковные хоры, театры, школы и магазины музыкальных инструментов. Особой любовью пользовались оперы Гретри, Пуччини, Верди, Вагнера, которые ставили как зарубежные, так и местные театральные компании. Популярными были также духовые бэнды, военные и городские оркестры (до сих пор существует около 40 оркестров Резервных военных сил Канады, 20 бендов и 9 оркестров регулярных войск). К концу XIX века хоровые коллективы становились самостоятельными исполнительскими организациями, в начале следующего появились первые независимые оркестры (Симфоническое общество Квебека, 1903; Симфонический оркестр Торонто, 1906). После 1945 г. постоянные ансамбли, не считая любительских, выступали в каждом крупном городе страны, были основаны Оркестр Национального центра искусств в Оттаве (1969) и Национальный молодёжный оркестр Канады (1960).

Национальная композиторская школа в Канаде достигла «музыкальной независимости» позднее других стран потому, что лишь в начале 1950-х годов во всех областях культуры сложились почти идеальные условия для создания и исполнения крупномасштабных произведений композиторов, благодаря чему канадская музыка заявила о себе во весь голос, вызвав интерес у мировой общественности. В начале столетия в Канаде важнейшее место занимала церковная музыка, но пользовалось популярностью и домашнее музицирование, поэтому композиторы нередко были одновременно авторами несложных инст-

рументальных пьес, учителями пения или теории, игры на фортепиано или скрипке, при этом исполняя обязанности церковных органистов и хормейстеров. Несмотря на множество консерваторий (только в Торонто в одно время их действовало семь), в которых преподавали видные мастера, композиция всё же не была приоритетным предметом в учебных планах заведений, готовивших преимущественно исполнителей. Всё это обусловило преобладание в канадской музыке на заре столетия малых форм, таких как песня для голоса с инструментальным сопровождением или пьеса для фортепиано или скрипки соло, и весьма скромное число масштабных произведений для оркестра (концертов и симфоний), даже в творчестве таких крупных деятелей, как Алексис Контан и Гийом Кутюр.

Большинство фортепианных пьес тех десятилетий обнаруживает следы влияния культур Англии и Франции, откуда были родом многие канадские композиторы, при этом творческие контакты между франко- и англоязычными музыкантами поначалу не были тесными. Так, первый директор Консерватории Макгилла Чарлз Харрис организовал музыкальный фестиваль, проходивший в разных городах страны, где исполнял произведения исключительно британских композиторов. Канадцы продолжили развитие английской и французской церковной и светской музыки, причём таких направлений, которые в Европе уже сошли с художественной сцены, а новации Дебюсси, Шёнберга, Айвза и других авторов долго не вводили в свой арсенал выразительных средств. Например, ведущие мастера того периода А. Контан и Г. Кутюр придерживались принципов С. Франка, В. д'Энди и Ш. Гуно и по сути не выходили за пределы классико-романтических традиций.

Результатом музыкального самоопределения Канады, наступившего в 1920-е годы, стало формирование профессиональной композиторской школы. Поначалу она шла уже пройденным другими странами путём и следовала традиционной «формуле»: обработка народных, преимущественно французских, песенно-танцевальных мелодий и создание на их основе фортепианных и хоровых сочинений. Но так как концертных исполнений и нотных изданий было немного, фольклор не сразу стал «родным» для канадских композиторов: использованные ими средства выразительности не отвечали требованиям фольклорного источника – авторы, порой, перегружали фактуру аккордами, украшали модальные напевы хроматизмами, а гармонию – диссонансами (впрочем, подобные стилистические «погрешности» встречались в русской и других национальных культурах на ранних этапах их развития). Тем не менее, канадцев волновала судьба национальной музыки, и они не просто с нетерпением ожидали её появления, но и прилагали много усилий.

Композиторы, исполнители и фольклористы были убеждены в необходимости создания истинно канадской музыки, но считали, что не только мелодии и ритмы народных песен и танцев несут в себе национальные художественные признаки, поэтому вопрос идентичности канадской культуры был предметом жарких споров среди её деятелей. Впервые характерные черты канадского искусства начали проявляться в поэзии конца XIX века: в поэмах и циклах стихов Ч. Робертса («Орион и другие поэмы», 1880), Б. Сармана («Отлив на Гран Прей», 1893), Д. Кэмпбелл-Скотт («Волшебный дом», 1893) и других авторов был отражён свойственный канадцам, так называемый «перспективный взгляд» на вещи. В 1910–1920-х годах А. Джексон, Л. Харрис, Дж. Макдоналд и другие живописцы «Группы семи» писали скромные, нередко суровые пей-

зажи квебекских деревень и скалистых гор, предпочтя романтическому реализму символистские принципы искусства. В музыке же обращение к национальной тематике, образно-эмоциональному содержанию, социально-политической проблематике и событийности, равно как и культуре коренных народов континента наступило лишь в 1960-е годы.

Канадская музыка постепенно нащупывала национальные черты, осваивая разные тенденции мирового искусства. Найти в музыке нечто общее, что обусловило бы единство художественного стиля, поначалу не позволяла интернациональная мозаика традиций, свойственная культуре Канады в целом. В первой половине века многие музыканты получали образование или стажировались в Европе (например, Маттон и Пепен учились у Онеггера, Гаран и Матер – у Мессиана, Арчер – у Хиндемита). Канадский композитор английского происхождения Лео Смит как-то заметил, что «канадские мелодии всегда будут петься на английский бас» [5, р. IV]. Его соотечественник венгерского происхождения Иштван Анхальт признался: когда он приехал в Канаду в 1949 г., ему показалось, что «в то время не было ни флага, ни национального гимна, который пели бы все» [4, р. 25]. Композитор Мюррай Шафер считал канадских иммигрантов носителями разных традиций, и чтобы «наладить контакты с иностранной культурой», нужно «раскрыть её совершенство и профессионализм», а также «научиться этому у неё» [4, р. 149]. А на вопрос, сложится ли когда-нибудь единый канадский характер, несмотря на все иностранные влияния, Шафер ответил: «Как и всех нас, меня сформировали канадский климат и экология. Именно это в конце концов выкует истинный характер страны. Конечно, мы будем испытывать влияния разных народностей, но в итоге нас воспитают жизнь в этом холодном климате и адаптация к нему» [4, р. 149].

Со временем канадские композиторы начали включать в свои произведения фольклорный материал, хотя считали, что «подлинный национализм в искусстве состоит не в том, чтобы петь по-своему, а чтобы петь на все темы» (Р. Матьё, 1932), и чтобы появилась национальная музыка, в первую очередь «необходима атмосфера, в которой сильные музыканты могли бы свободно и творчески выразить себя» (Э. Макмиллан, 1936) [7, р. 19]. Её создал антрополог и фольклорист С.М. Барбо, сотрудник Национального музея Канады в Оттаве (ныне – Национальный музей человека), долгие годы изучавший франкоканадский фольклор и творчество индейцев Западного побережья. В 1927 и 1928 гг. в Квебеке при поддержке Национального музея Канады он провёл фестивали Канадских народных искусств, объединившие многих крупных музыкантов того времени, в том числе Х. Уиллана, Э. Макмиллана, А. Уайтхеда, Л. Смита, К. Шампаня, Г. Граттона, А. Фортье. Вскоре появились песни для голоса и фортепиано и хоровые аранжировки, основанные на мелодиях канадских народных песен, несколько балладных опер, а также сборники «Популярные песни Канады» («*Chansons populaires du Canada*») Э. Ганьона и «Народные песни Французской Канады» («*Folk Songs of French Canada*») С. Барбо и Э. Сапира, включающие одностольные мелодии с текстом и комментариями. Впоследствии композиторы делали аранжировки песен для хора и оркестра. Фольклорный материал также впервые появился в камерной музыке, в частности, в струнных квартетах А. Лалиберте, Л. Смита и Э. Макмиллана, скромно называемых авторами «эскизами» или «набросками», в целом выдержанными в классико-романтических традициях.



Хели Уиллан



Эрнст Макмиллан



Клод Шампань



Жан Папино-Кутюр

Одним из первых плодотворных результатов фольклорного движения 1920-х стал цикл Э. Макмиллана «Двадцать одна франкоканадская фольклорная песня» (*«Twenty-one French-Canadian Folk Songs»*, 1928) для голоса и фортепиано. Впоследствии появились сборники аранжировок других авторов, а также многочисленные музыкальные пьесы, вдохновлённые канадской жизнью, природой и историей. Композиторы стремились сохранить ладомелодическую основу фольклорного источника и простую фактуру песни, но нередко перегружали её инструментальными фигурациями или хроматической гармонией. Хоровые обработки А. Уайтхеда и Э. Макмиллана также грешили плотной аккордовой тканью, хотя их несомненным достоинством был английский перевод, свидетельствовавший о желании авторов сделать франкоканадскую народную песню доступной англоговорящей части Северной Америки. В целом же, квебекские фестивали С. М. Барбо знакомили широкую аудиторию с культурой преимущественно Французской Канады.

Несмотря на эту обнадеживающую волну интереса к национальному искусству, она была лишь первым этапом на пути к профессиональной композиторской школе Канады. Патриот и энтузиаст Барбо в 1929 г. отмечал, что «народная песня, если она действительно значит нечто жизненно важное для национального искусства, должна завоевать крупные формы» [1, р. 132]. Канадские авторы, и первым из них был Клод Шампань, ответили на этот вызов позже, в 1940–1950-х годах, когда наступил второй, более зрелый период развития национальной композиторской школы. Но и к концу 1920-х годов в Канаде уже были освоены большие жанры: балладная опера «Распорядок праздника» (*«L'Ordre de bon temps»*) Х. Уиллана (1928), посвящённая празднованию годовщины первого постоянного поселения в Канаде (Порт-Роял, 1605), удачно соединила в себе национальную историю, рассказанную на французском и английском языках, культуру и музыку. На фестивале 1928 г. также была исполнена «Канадская сюита» (*«Suite canadienne»*) К. Шампаня (1927) для хора и оркестра – одна из первых оркестровых партитур страны, удостоенная национального приза и получившая мировое признание. В сочинении использованы мелодии четырёх франкоканадских народных песен: «Зяблик с серыми крыльями» (*«C'est pinson avec cendrouille»*), «Нас было три капитана» (*«Nous étions trois capitaines»*), «А мне везёт» (*«Et moi je m'en passe»*) и «Сын короля уезжает на охоту» (*«Le Fils du roi s'en va chassant»*). Автор ориентировался на модальную основу фольклорных источников, но при этом обогатил гармонию находками неоклассицизма, а фактуру – изощрённой контрапунктической техникой, наполнив музыку сильным лирическим чувством и непосредственностью высказывания, покорившими сердца слушателей.

В 1930–1940-е годы жанрово-стилистический диапазон произведений канадских композиторов расширяется за счёт инструментальных сонат, сюит, фантазий и циклов вариаций. Примечательно, что в последующие два десятилетия среди канадских музыкантов усиливается интерес к ранней музыке (в 1963 г. появляется Консорт Университета Манитоба, а в 1972 – Консорт Торонто, в 1970 г. в Ванкувере учреждается Общество старинной музыки, в 1974 г. в Монреале открывается Студия старинной музыки, возникают другие исполнительские коллективы). В музыкальном языке авторы соединяют характерные черты барокко и классицизма с мелодико-гармоническими и ритмическими особенностями искусства XX века, что было обусловлено неоклассицистской направленностью развития канадской музыки в 1940-х годах. Так, А. Бротт использует форму баховской 2-частной инвенции в пьесе «Профанация» (1941), В. Арчер в Сонатине № 2 (1946) воссоздаёт тип моцартовской сонаты, Ж. Трамбле решает миниатюру «Три восьмёрки» (1950) в галантном стиле времён Куперена. При этом классическую чёткость структуры, ясность фактуры, чистоту гармонии, отточенность штрихов и баланс выразительных средств композиторы словно проверяют на прочность, например, украшая изящную токкатную фактуру терпкими политональными сочетаниями и ритмическими оstinato в духе Стравинского, как в «Вечном движении» (1943) и «Этюде си-бемоль» (1945) Ж. Папино-Кутюра, или сознательно нарушая функциональные связи между аккордами, как в «Музыкальной комнате» (1951) Дж. Беквита.

В 1940-е годы канадцы в основном пишут программные пьесы в духе Дебюсси и Равеля, но вместе с тем делают и более смелые шаги в освоении новых методов письма. Так, Ж. Папино-Кутюр в необарочной «Сюите» (1943) следует принципам Копленда, Хиндемита и Бартока, Дж. Вейнцвейг в Сюите для фортепиано № 2 (1950) и «Сонате» (1950) применяет уже серийную додекафонию, правда, не строго соблюдая её правила, а Б. Пентланд и Г. Сомерс в своих сочинениях прибегают к полифонической технике, обогащая её современными гармоническими, ритмическими и тембровыми находками.

Следствием укрепления политической независимости Канады после Первой мировой войны и национального единства в период Второй стала небывалая активизация творческой деятельности во всех областях искусства, всецело поддерживаемая государственными организациями, в первую очередь – учреждённым в 1957 г. Канадским советом. Композиторы экспериментировали с прежними стилями и методами письма (барокко, классицизм, романтизм, импрессионизм) и смело обращались к новым (экспрессионизм, неоклассицизм, атональность, сериализм). Если К. Шампань и Р. Матьё ещё развивали традиции Скрябина, Дебюсси и раннего Шёнберга, то следующее поколение – Барбара Пентланд, Джон Вейнцвейг, Жан Папино-Кутюр, Иштван Анхальт ориентировались уже на завоевания авангарда, в частности, сериализм, сонорику и алеаторику. В 1943 г. Пентланд заявила, что «пока есть эксперимент, есть жизнь. Если не заглядывать вперёд, музыка застоится и умрёт» [6, р. 25]. Наступил период самооценки и самоанализа. Джон Вейнцвейг выразил этот поворотный момент в истории канадской музыки словами: «Во всех аспектах человеческой деятельности, включая изобразительное искусство и литературу, мы много концентрируемся на настоящем. Чрезвычайно странно, почему же в музыке мы должны прибывать почти исключительно в прошлом?» [8, р. 5].

Осваивая новые стилистические идиомы, авторы стремились придать своим произведениям неповторимый канадский характер. Одни искали его в особом строе чувств и переживаний, сдержанности высказывания, другие – в «северном», «холодном», «отстранённом» звучании. При этом все деятели искусства считали крайне важным приятие публикой современного музыкального языка и тем самым содействие созданию и исполнению произведений именно канадских композиторов. Этому способствовало множество факторов: во-первых, в 1950-е годы вершину профессионального музыкального образования в университетах страны образовали влиятельные композиторы и педагоги; во-вторых, Канадская радиовещательная корпорация начала вести регулярные музыкальные программы и учредила Симфонический оркестр, с 1952 г. выступавший с концертами и позднее выпускавший звукозаписи; в-третьих, Канадская лига композиторов (1951) и Канадский музыкальный центр (1959, филиалы – в Монреале, 1973, Ванкувере, 1977, и Калгари, 1980), наряду с отдельными энтузиастами, оказывали всевозможную поддержку развитию национальной культуры и финансировали множество проектов. В 1950-х же в Канаде открылись студии электронной музыки: лаборатория при Национальном исследовательском совете в Оттаве, студии при университетах Торонто (1959), Макгилла в Монреале (1964), Лавала в Квебеке (1969), Королевской консерватории (1966) и Университете Йорка в Торонто (1970), Саймона Фрейзера (1963) и Британской Колумбии в Ванкувере (1965). Благодаря этим усилиям с середины столетия произведения канадских композиторов регулярно звучали на концертных площадках, транслировались по радио, издавались в нотах и записывались на пластинки. Достойным завершением этого подъёма творческой деятельности стала Международная конференция, состоявшаяся 7–14 августа 1960 г. в Стретфорде (Онтарио) и положившая начало активным международным связям и признанию канадцев на мировой музыкальной сцене. Их произведения исполнялись наравне с произведениями зарубежных коллег.

Первым результатом совместных усилий стал расцвет неоклассицизма и зарождение неоромантизма в канадской музыке. Авторы писали во всех жанрах сольной, ансамблевой и оркестровой музыки – от программной фортепианной пьесы до симфонии. Масштабные произведения канадских композиторов 1950-х годов обнаруживали не только следы влияния творчества Хиндемита и Стравинского и стилей Малера, Мийо, Пуленка, Онеггера и Бартока, но и выявили неослабевающий интерес к полифонии, серийной и свободной додекафонии и новым тембровым краскам (Дж. Вейнцвейг, Б. Пентланд, И. Анхальт, У. Каземец).

Продолжались также поиски национальных черт музыки (Г. Фридман, Р. Флеминг, М. Адаскен, К. Шампань). Хотя в целом «канадские композиторы никогда не прибегали к крайностям в использовании национальных тем в своих масштабных оркестровых сочинениях» [7, р. 68], наиболее оригинальными и популярными у исполнителей становились именно те, в которых был претворён канадский фольклорный материал. Например, в своей балетной сюите «Гороскоп» (1958) Р. Маттон обращается к акадийской народной легенде и применяет красочную оркестровку (в духе «Жар-птицы» Стравинского) для характеристики ярких персонажей и фиксации выразительных деталей происходящего (имитация ударными инструментами шума в мастерской в эпизоде «Кузница»). К. Джонс в «Балладе мирамиши» (1954) и М. Адаскен в «Алгон-

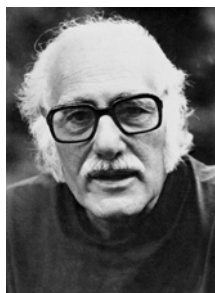
кинской симфонии» (1958) и «Легенде Саскачевана» (1959) используют мелодии народных песен из разных частей Канады (Нью-Брансуика, Онтарио и провинции Саскачевана), причём не только французского происхождения, как было прежде.

Композиторов вдохновляли история страны и её народов, красивая природа и работы канадских живописцев. Так, «Гаспенская симфония» («*Symphonie gaspésienne*», 1945) К. Шампаня представляет собой восторженный музыкальный рассказ о восточной части Канады и полуострове Гаспе, с его горами, лесами, озёрами и реками, а симфоническая картина «Высота» (1959) для оркестра, хора и волн Мартено – звуковую фреску, изображающую Скалистые горы, одновременно прекрасные и опасные, манящие и пугающие. В сочинении звучат тексты молитвы индейцев-гуронов, символизирующей поклонение человека перед Матерью Землёй, и гимна Св. Франциска Ассизского, также благословляющего природу. Примечательно, что «Шампань использует “топографическую схему” от “примитивного периода” до “современного”, пытается показать в виде диаграммы связь между музыкальной партитурой и очертаниями гор» [7, р. 69]. Так, в партии волн Мартено глиссандо рисуют поднимающиеся горы, высокие звуки словно указывают вершины хребта, а мрачные тембры медных духовых придают картине впечатляющие сурово-величественные черты. Оригинальна и драматургия 3-частной картины «Высота». «Примитивный период» (первая часть) включает эпизоды, названные Шампанем «Гора» и «Таинство гор» (прелюдия симфонической картины), «Восхождение» (главная тема), «Свет на ледниках» и «Молитва индейцев на диалекте гуронов» (развитие темы), «Предчувствие лавины», «Лавина», «Шквал» и «Опустошение» (кульминация первого раздела). «Медитацией» названа вторая часть произведения, третья же – «Современный период» – состоит из «Хвалы Господу» (вступление) за «Солнце», «Игру», «Луну и звёзды» и «Все времена года» (микроцикл вариаций) и завершается кодой «Гора».

«Картина» (1952) Г. Фридмана была создана под впечатлением от пейзажей Арктики, которые он видел, будучи студентом Виннипегской школы искусств. В сочинении автор стремился создать звуковой образ бескрайних снежных просторов посредством строгих и аскетичных мелодических линий, использования «ледяных» регистров в партии струнных и многооктавных дублировок, создающих ощущение широкого пространства. В «Отражениях» (1958), включающих части «Голубая гора», «Конструкция в сумерках» и «Ландшафт», композитор музыкальными средствами передаёт сурово-сосредоточенный характер письма и чувства одиночества, отстранённости и уединённости, вызываемые работами современных канадских художников (например, картиной «Озеро и горы» Л. Харриса), не забывая при этом о тонких выразительных деталях. Так, угловатая мелодия, поддерживаемая терпкими диссонансами, изображает острые вершины «Голубой горы», а нарастающие динамические волны – тяжело висящие над ними облака.

Оркестровая музыка Канады 1950-х годов, представленная симфониями, серенадами, концертами, сюитами, увертюрами и дивертисментами, имеет разные стилистические решения. Наиболее примечательны Симфония для 10-ти партий (1957) Пентланд и «Симфоническая ода» (1958) Вейнцвейга. В первом сочинении автор применяет несерийную 12-тоновую технику и создаёт пуантилистическую фактуру веберновского типа, а во второй части ис-

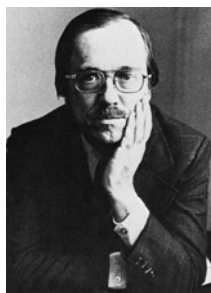
пользует приём зеркальной звуковой симметрии: последние 45 тактов представляют высотный ракоход первых 45-ти (таким же образом построены крайние части Концертной пьесы № 1 Папино-Кутюра, 1957, и «Триптиха» Меркюра, 1959). При всей прозрачности фактуры Пентланд достигает изысканных тембровых сочетаний сонорного типа. В «Оде» Вейнцвейг прибегает к серийной додекафонии, но развивает её в неоклассическом ключе: он делит ряд на краткие мотивы и повторяет их от высот, имеющих чёткие тонально-гармонические связи, а форму целого выстраивает по модели рондо с чертами вариаций. Сложный тонально-гармонический план характеризует Симфонию № 2 (1957) Долена, близкую по звучанию оркестровым сочинениям Шостаковича, и Симфонию № 2 (1957) Пепена, в которой автор применяет и диатонику, и хроматику, и атональную гармонию, хотя не выходит за пределы стилистических черт и форм токкаты, хорала и фуги. Симфония Анхальта (1958) более современна по музыкальному языку: в ней «разнообразные тематические детали сливаются в сонорном единстве» [3, р. 9]. Монументальная одночастная композиция, состоящая из 13 секций, синтезирует новации поствеберновской сериальной музыки с её тембровыми новациями. «Работая над Симфонией, – вспоминал Анхальт, – я думал о разных комбинациях высот, ритмов, динамики, инструментальных ансамблей, темпов как о последовательных степенях в системе, которую можно было бы назвать “шкалой плотности”» [2, р. 46]. В сочинении получают развитие и сегменты 12-тоновой серии (4- и 8-звуковой мотивы), и повторяющиеся ритмические фигуры, и характерные тембровые и динамические сочетания, а их дифферентные соотношения образуют рельефную форму.



Джон Вейнцвейг



Гарри Сомерс



Джон Беквит



Серж Гаран

Примечательно, что излюбленным жанром в канадской музыке тех лет была вокально-хоровая симфония: к ней обращались Г. Ридо (1953), П. Меркюр (1955), Г. Сомерс (1956), Дж. Вейнцвейг (1957) и многие другие. Этот жанр позволил канадцам познакомиться с разнообразными литературно-поэтическими традициями (прежде же, в песнях и хоровых опусах, канадцы обращались преимущественно к английским и французским источникам). Так, в «Вине мира» для сопрано соло и оркестра Вейнцвейг использовал тексты испанского поэта XVII века П. Калдерона де ла Барки (фрагмент поэмы «Жизнь – мечта») и произведения неизвестного арабского поэта. Согласно автору, симфония посвящена тем государствам, где «мечты человечества о мире на земле могут стать реальностью» [7, р. 76]. Тексты раскрывают идею тщетности поисков всеобщего блага и порядка, вместо которых человеку следует просто выпить прекрасного вина мира. Вейнцвейг также свободно трактует 12-тоновую серию, с одной стороны, вы-

страивая на её основе протяжённые мелодические линии, с другой – разбивая на краткие мотивы с характерными интервалами, например, большой и малой терциями, символизирующими, как и тембры саксофона-альта и голоса соло, образ человечества в его духовных поисках и устремлениях.

В произведениях канадских композиторов середины века фольклорный материал осмысливается и трактуется в качественно ином ключе. Так, в «Маленькой сюите для струнного оркестра» (1955) Сомерса, «Осенней сцене и прекрасном танце» (1956) Беквита и «Трёх песнях к музыке» (1957) Уиллана используются известные канадские мелодии, но при этом в сочинениях подчёркиваются характерные для народной песенной культуры простая гомофонная фактура, фобурдон (ритмически равномерный басовый голос), антифонные переключки голосов (чередование фраз по принципу «вопрос – ответ») и терпкие сочетания звуков, случайно возникающие в процессе коллективного музицирования.

В 1960-е годы музыка Канады глубоко погружается в романтическую эстетику, с одной стороны, вследствие усиления неоромантических тенденций в Европе и Америке, а с другой – потому, что сама начинает играть всё более и более заметную роль на международной сцене, и в своём общении с иными культурами использует универсальный художественный язык. Неоромантизм не только возник на очередном витке исторической спирали, но и сформировался в противостоянии тотальному сериализму, охватившему Европу и Америку. Кроме того, сочинения канадских композиторов только обретали талантливых исполнителей и благодарных слушателей, ещё не искушённых авангардными изысками зарубежной музыки. Примечательно, что на Международной конференции в Стретфорде канадские и зарубежные деятели культуры обсуждали ту же проблему: как заполнить огромную брешь между автором и слушателями. Для её решения, например, был начат проект издания образовательных курсов по канадской современной музыке в виде звукозаписей сочинений, сопровождаемых теоретическим анализом, к сожалению, ограничившийся лишь тремя работами: Сюитой для арфы и камерного оркестра (1949) Сомерса, Концертной серенадой (1954) Адаскена и Концертной пьесой № 1 (1957) Папино-Кутюра. В 1962–1963 гг. Канадский музыкальный центр начал кампанию по пропаганде современной музыки в школах и колледжах, где проходили встречи с канадскими композиторами, писавшими по заказу центра оригинальные инструментальные пьесы для детских ансамблей.

Настоящий праздник канадской музыке подарило отмечавшееся в 1967 г. столетие независимости страны, когда по заказу государственных учреждений, в том числе Канадского совета, Канадской радиовещательной корпорации, а также художественных комиссий разных провинций было создано и исполнено около 140 произведений! Кроме того, «юбилейные» сочинения не только многократно звучали в разных концертных залах страны, но издавались в виде партитур и звукозаписей, что облегчало их распространение на родине и за рубежом.

Характерной особенностью канадской музыки 1960-х годов стало большое количество произведений для традиционных камерных составов, таких как трио, квартет или квинтет струнных или духовых инструментов. Этот феномен был обусловлен широким распространением и регулярным выступлением высокопрофессиональных коллективов, таких как струнные квартеты Пурсе-

ля, Орфорда и Брансуика, Канадский духовой квинтет. Появление сольных инструментальных пьес также было часто связано с конкретными исполнителями (например, в 1974 г. по заказу флейтиста Роберта Эткена были написаны «Риффы» Джона Вейнцвейга для флейты соло).

Романтической эстетике отвечал и всё возрастающий интерес канадских композиторов к традиционной музыке континента, фольклорным текстам, песням, танцам, ритуалам, обрядам и образам национальной культуры, особенно североамериканских индейцев. В 1960-е годы происходит радикальный переход от простого *использования* материала к *адаптации* художественных методов, *постижению* сути народного искусства и *осмыслению* мировосприятия коренных жителей континента. В «Кивейтине» для женских голосов и магнитной ленты (1971) Г. Фридман обращается к текстам, составленным из названий мест в округе Онтарио на языке оджибва^{*}; отдельные слова из этого же языка, отобранные по характерному качеству звучания, исполнители выкрикивают в момент кульминации его струнного квартета «Графика II» (1972). Симфоническая поэма Фридмана «Кли Уик» («*Klee Wyck*») для оркестра (1970) была вдохновлена живописью Эмили Карр, в свою очередь испытавшей сильное влияние прикладного искусства индейцев Западного побережья. Кантата для смешанного хора и оркестра «Дух ветра» («*Sawan-oong*») Т. Кенинса (1973) основана на легенде индейцев оджибва-кри. «Калала и Нилаула Севера» («*Qalala and Nilaula of the North*») М. Адаскена (1969) и «Арктические образы» Д. Хели (1971) используют музыкальный материал эскимосов-инуитов. В композиции «Тракади» («*Trakadie*») М. К. Сан-Марко (1970), название которой на языке инуитов означает «встретиться с рекой», происходит символическое столкновение предварительно записанной на ленту импровизированной музыки с ритмически равномерной партией ударных инструментов – так воплощается представление инуитов о реке как неизменной и постоянно меняющейся стихии. «Три впечатления» Н. Бикрофт для смешанного хора, фортепиано и ударных на текст У. Кеона (1973) отражают круг образов и настроений современной индейской поэзии.

Фольклорный материал также представлен в цикле «Пять песен рыболовецких посёлков Ньюфаундленда» (1968) Г. Сомерса, «Сюите Кишимакуак» («*Kishimaquac Suite*», 1971) К. Джонса и «Шести канадских народных песнях» (1973) Д. Хели. Оригинальные мелодии в сочинениях служат основой для ритмического и гармонического развития, подчёркивающего характерные особенности народной песенной культуры. Исторические события континента вызывают не меньший интерес у канадских композиторов. Так, в сочинении «1838» (1970) Дж. Беквит использовал текст Дени Ли, рассказывающий о восстании Уильяма Маккензи на северо-западе Канады в 1837 г. И. Анхальт посвятил свою кантату «Жительница Турени» («*La Tourangelle*», 1975) истории жизни основательницы ордена Урсулины в Квебеке в 1639 г. и первых поселенцев с их страхами, сомнениями и трудностями.

Ведущими принципами письма неоромантического периода оставались атональная гармония и сериализм. Тем не менее, канадские композиторы пробова-

^{*} Оджибва, или чиппева – индейское племя, жившее на территории Канады и нынешних американских штатов Мичиган, Висконсин, Миннесота, Северная Дакота (сейчас они занимают около 20 резерваций в разных районах Северной Америки).

ли свои силы и в сонорике, и в алеаторике, и в киномузыке, и в электронной, и в конкретной музыке, и в мультимедиа, и в импровизации, и в других художественных формах. Отчасти это было обусловлено заметным влиянием американских авангардистов Эдгара Вареза, Джона Кейджа, Эрла Брауна, Мортона Фелдмана и их европейских коллег Маурисио Кагеля и Бруно Мадерны. Сочинения этих авторов впервые прозвучали во время Недели международной современной музыки, прошедшей в 1961 г. в рамках Монреальского фестиваля. Новые веяния оживили канадскую музыку, дав толчок её дальнейшему развитию и открыв путь для смелых творческих дерзаний, в особенности У. Каземеца, Дж. Беквита и Дж. Вейнцвейга. Как и многие новаторы из других стран мира, они увлекались экспериментами в области звука, мобильными формами, графическими и импровизируемыми партитурами, инструментальным театром и мультимедийными перформансами, включавшими исполнение музыки, презентацию слайдов, создание световых эффектов или движение музыкантов по концертной сцене и залу. Так, во время представления мультимедиа «Человечество» Отто Йоахима (1972) в зал пускали аромат ладана!

Под влиянием американских экспериментаторов в творчестве канадских композиторов получили развитие художественные принципы «музыки как процесса», противоположные идиомам «музыки как продукта». Ярким представителем такого рода искусства был Удо Каземец, в 1970-х годах работавший преимущественно в области мульти- и микс-медиа и импровизационных представлений. Он проводил перформансы в галерее Айзекс в Торонто (1965–1969) и Колледже искусств в Онтарио (с 1970 г.). Одним из его проектов был 36-часовой концерт-выставка «Кейдж внутри», прошедший в ноябре 1972 г. в Колледже искусств в Онтарио в честь 60-летия американского композитора. Каземец стремился соединить не только разные виды искусства, но музыку и окружающую среду, создавая и осуществляя такие акции, как «Водагромвоздух: музыка десятой луны года дракона» (1976), основанная на смешении звуков природы, и «Канаданак» (1977) для чтецов, барабанщиков и слушателей, представляющая празднование четвёртого дня фазы роста первой луны в год Змеи. Вслед за Кейджем Каземец разрушает барьеры между композитором, исполнителем и слушателем, вовлекая в художественную акцию всех присутствующих.

Обращались канадцы и к инструментальному театру, и к особым пространственно-акустическим эффектам, и к сценическим действиям во время исполнения музыки. Импровизируемые перформансы с нетрадиционным размещением музыкантов в концертном зале, а также выходом за его пределы, разрабатывали Каземец, Беквит, Пентланд и многие другие. Так, партитура «Настаивая на своем» (1972) Беквита, написанная по заказу Канадского духового квинтета, включает схему с указанием характера действий и направления движения каждого инструменталиста на протяжении всего произведения, обусловленных музыкальным содержанием. Перемещения по сцене подразумеваются при исполнении «Пьесы для пяти» (1976) Дж. Вейнцвейга, «Случаев» (1974) Б. Пентланд и других опусов.

Ведущие канадские композиторы активно работали также и в области записанной на магнитную ленту электронной музыки, не останавливаясь на достигнутом зарубежными коллегами и находя новые пути её развития. Например, Серж Гаран применял сложные, нередко связанные с математическими

расчётами и формулами принципы организации произведений («Приношение I», «Приношение II» и «Приношение III», 1969–1971). Электронное оборудование (синтезаторы, модуляторы, фильтры шумов, позднее компьютерные программы), а также коллажная и алеаторная техники давали возможность написать оригинальную музыку и достичь выразительнейших звуковых эффектов, недоступных прежде. Электронная музыка часто служила дополнением к традиционным инструментам и голосу певца, как в сочинениях Шафера и Анхальта, или рождалась непосредственно здесь и сейчас, в процессе импровизации, как у Йоахима и Сан-Марко. Электроника способствовала творческим исследованиям неизвестных ранее возможностей акустических инструментов и человеческого голоса и их использованию новыми способами, в том числе посредством обработки. Так, в масштабном произведении «Фокусы» (1969) Анхальт фрагментировал слова из нескольких языков и источников (текстов из Нового Завета, Одиссеи, Зогара, мифов об Иштар, заклинаний Вуду, словаря психологии и т. д.), а затем трансформировал их с помощью электронных средств, достигая небывалых звучаний. В результате сложился некий «сакральный рассказ» на таинственном языке о духовной жизни человека. Подобные тембровые находки украшают пьесы «Р-А» Лорена для 8-ми голосов (1970), «Голосовая игра» Сомерса для голоса соло (1971), «Ишуму» Сан-Марко для голоса и инструментов (1974), «Ораллелуйи» («*Oralléluiants*», 1975) Трамбле для сопрано и камерного ансамбля и многие другие.

Несмотря на пылкий «авангардный энтузиазм», канадские композиторы не оставляют в стороне и традиционные жанры и формы. Подобный «мейнстрим» сохранил свою значимость также в музыке США и стран Европы. Например, Сюита для фортепиано и «Распятие» (1968) для смешанного хора О. Моравца, Концертино для кларнета и оркестра (1971) В. Арчер, Лирическая сонатина (1969) для фagота и фортепиано Ж. Кулхарда, «Видения: 12 образов для камерного оркестра» (1972) Р. Тёрнера написаны в неоклассическом и неоромантическом стилях. Даже Вейнцвейг и Папино-Кутюр после экспериментов с алеаторической техникой и контролируемой импровизацией 1960-х – начала 1970-х годов вернулись к созданию полностью выписанных инструментальных партитур. Сомерс (Музыка для скрипки соло, 1973), Анхальт («Жительница Турени»), Шафер (Струнный квартет № 2 «Волны», 1976) и Хёрд («Симфония в античном стиле» для оркестра, 1977) и другие также писали музыку в тональной гармонии и традиционных формах. Впрочем, и в обычных фортепианных пьесах – Б. Матер в Сонате для двух фортепиано (1970) и Дж. Хоукинс в Этюдах для двух фортепиано (1974) широко использовали кластеры для создания полихромных обертоновых полей, разнообразные приёмы игры на струнах, заставляющие их таинственно вибрировать, и изысканную пуантилистическую фактуру с множеством красочных тембровых пятен, расширяя тем самым диапазон возможностей инструмента. Ж. Папино-Кутюр в композиции «Взаимодополняемость» (1971) также нашёл оригинальные способы звукоизвлечения и шумы, а Д. Хели в коллаже «Дороже Роберт» (1974) для фортепиано и магнитной ленты соединил традиционные и трансформированные посредством электроники звучания.

В удивительном разнообразии произведений канадских композиторов можно обнаружить нечто общее – неповторимые черты национальной музыки и куль-

туры в целом, наиболее ярко проявившиеся в период расцвета. Одни из главных – это характерное также для других северных стран особое спатальное чувство, ощущение широты и безграничности пространства и в связи с этим – некой отстранённости от остального мирового пространства, эмоциональная интроспекция и сосредоточенность, близость с природой, подразумевающая не просто неразрывную внутреннюю связь, но всецелое погружение в неё, растворение друг в друге. Отсюда – преобладание в искусстве Канады лирико-эпических и созерцательно-философских сфер над драматической действительностью и событийностью, тяготение к полифоническому типу письма, необарокко и неоклассицизму. Уже в живописи конца XIX – начала XX века проявилось то самое «перспективное» восприятие окружающей среды: художники писали суровые пейзажи, как бы существующие сами по себе, безотносительно к происходящему вовне, эмоционально-нейтральные картины природы, бесконечно далёкие и независимые от всего остального. В музыке же доминировали сочинения философского плана, в которых осмысливался мир не внешний, но внутренний, а события и феномены окружающей среды служили лишь поводом для поиска сути происходящего и анализа метафизических категорий.

В связи с этим примечательно, что канадская музыка воспринимала художественные завоевания Запада «отстранённо», не слепо бросаясь в пучину музыкальных страстей, бушевавших в США и Европе, а соблюдая дистанцию и оставаясь на расстоянии, по-своему трактуя те или иные принципы. Эта страна не знала таких крайностей или противостояний разных течений, например, «новой сложности» и «новой простоты» или тотального сериализма и алеаторики, какие происходили в Старом и Новом Свете. Так, обращаясь к серийной додекафонии нововенской школы, канадские композиторы не строго следовали её законам, а находили иные, именно им близкие средства развития: фрагментации звукоряда на мотивы с характерными интервалами (Вейнцвейг, Каземерц) или тональными вкраплениями (Тёрнер), сонорно-тембровой разработки звукоряда (Пентланд) или ритмического, интонационного и фактурного варьирования (Анхальт).

Показательно также, что канадцы не создали каких-то сложных теоретических концепций типа симметричных ладов Мессиана, сериализма Булеза, теории рядов Бэббита или формульной композиции Штокхаузена. Давая собственную оценку тем или иным завоеваниям, они избирательно осваивали мировое наследие с явной ориентацией на барочные и классико-романтические традиции, а также французскую культуру прошлого и настоящего. Отсюда в канадской музыке та ясность и чёткость высказывания, компактность изложения мысли, эмоциональная сдержанность, умеренность художественных средств, строгость формы, с одной стороны, изысканность и рафинированность чувств, изящество мелодической линии и прихотливость ритмического рисунка, многогранность образов и утончённость деталей происходящего – с другой.

Рефлексия в сочинениях канадских композиторов (особенно связанных со словом) преобладает над внешним действием и событийностью в целом. Примечательно, например, как Иштван Анхальт воплощает в музыке исторические события и персонажи. Он создаёт так называемые «характерные оперы» – драматические произведения, не имеющие визуальных эффектов или сценического действия, но с очень выразительной музыкой, не столько ри-

сующей происходящее, сколько раскрывающей сложный и неоднозначный внутренний мир героя. Его масштабное сочинение «Уинтроп» (1983), названное по имени первого губернатора Массачусетса*, представляет собой музыкальную драму для симфонического оркестра, двух хоров и шести солистов, близкую по жанровым признакам скорее оратории, чем опере. В ней нет ни представления, ни переживания: это философский трактат, рассказывающий о человеке, ищущем мировой порядок в религии. Автора привлекла многогранная и противоречивая личность английского аристократа-пуританина, высокообразованного общественного деятеля и искателя истины с мистически-утопическим видением мира, стремившегося этот мир усовершенствовать и создать идеальную модель будущего и при этом не терпящего инакомыслия и ставшего угнетателем людей иного мнения. В своей «характерной опере», где нет внешнего действия или выражения чувств, автор предлагает слушателям найти ответ на вопрос: возможно ли идеальное общество, есть ли такое место на земле и оказывать ли давление на людей с непохожими взглядами?



Иштван Анхальт



Ален Ганьон



Мюррей Шафер

Другое сочинение Анхальта – «Жительница Турени» для камерного оркестра, пяти солистов и магнитной ленты на текст-коллаж из написанных самим композитором фрагментов и разных документов тех лет. В центре этого «философского трактата» находится Мария – основательница католического ордена в Квебеке (1639), оставившая свою семью и родину – Францию и отправившаяся на конец света. Автора терзала мысль: «Она оставила всё ради самореализации или высокой миссии? Мне интересны люди, которые идут к чему-то новому и что-то ищут. Есть люди с утопическими идеями, которые они стараются примирить со своими личными амбициями. Можно было бы сказать, что эти люди хотят сохранить мир – возможно, это не столь глупо...» [4, р. 25].

Главным источником, из которого канадские художники черпали вдохновение, была непревзойдённая по красоте природа континента. Один из композиторов, Мюррей Шафер выразительно описал то, что отличает канадцев от других народов. На вопрос, что заставило его поселиться в деревне, он ответил, что хочет жить рядом со стихиями и природой. «Окружающая среда обладает характерными свойствами, которые невозможно игнорировать, и люди в конце концов

* Джон Уинтроп (1588–1649) – колониальный деятель и автор нескольких трактатов, в 1630 г. отправившийся в Америку с группой пуритан и основавший общину в Мэритайме – приморских провинциях Канады. С 1630 по 1649 г. был первым губернатором колонии Массачусетского залива. Один из идеологов пуританизма в Новой Англии, выступавший за режим теократической олигархии в колониях.

должны будут приспособиться к этим условиям, независимо от того, откуда они родом. Некоторым приедем, например, трудно понять, что концепция пространства очень важна для канадцев. У всех нас есть потребность в пространстве и в дикой природе, не тронутой цивилизацией, и когда её разрушают, исчезает и миф. [...] Она станет родной средой обитания, если знать, как приспособиться к ней вместо того, чтобы всё время противостоять ей» [4, p. 148].

Шаферу – автору и исполнителю нашумевшего в 1960-е годы «Проекта мировой звукопанорамы», или «звукопейзажа» (*«World Soundscape Project»*), нацеленного на поиск новых звучаний и исследование шумов, принадлежит один из ярчайших «музыкально-природных» опусов. Композитор известен как мастер священнодействий, подобных исполнению «Музыки для дикого озера», состоявшемуся осенним утром 1979 г. у озера О'Грейди на юго-востоке Онтарио. Слушателей пригласили в тихий уголок нетронутой цивилизацией природы, где они провели всю ночь, а на рассвете приобщились к таинственному процессу воссоединения искусства и окружающей среды. Шафер мечтал написать музыку, звучащую на открытом воздухе и включающую натуральные шумы, такие как шелест листьев, плеск воды, щебет птиц. В действе участвовали 12 тромбонистов, кинооператоры, звукоинженеры, фотографы, слушатели, сидевшие в лодках, и сам автор проекта, подававший знаки «оркестру» разноцветными флажками, находясь на небольшом плоту в середине озера. В партитуре содержались такие ремарки: «Держите паузу, пока не исчезнет последнее эхо» или «Прекратите игру, пока снова не услышите пение птиц» [4, p. 147]. Свои проекты, связанные с использованием, записью, трансформацией и воспроизведением звуков природы, Шафер и называл «звукопейзажами» или «звукопанорамами», которые он осуществлял с 1965 по 1975 г., работая в Университете Саймона Фрейзера (Британская Колумбия).

Но не только собственно «дуэт с природой» был целью автора. По его словам, главной идеей исполнения музыкальной пьесы на тромбонах, находившихся на берегу вокруг озера, было «достижение особых звуковых эффектов, возникающих в результате изменения температуры воздуха на поверхности воды в сумерках и на рассвете. В процессе отделения частиц искривляются звуковые волны» [4, p. 147]. Также тембр менялся в зависимости от скорости и направления ветра или плотности тумана, окутавшего озеро, что было ясно ощутимо на слух: в темноте тромбовый зов казался не таким ярким и сочным, как при солнечных лучах. Кроме того, ранним утром к хору медных духовых присоединились пернатые и чешуйчатые обитатели озера, приветствовавшие наступление нового дня, и все звуки, смешиваясь, давали новое акустическое качество.

Действо началось ещё глубокой ночью, когда из-за густого тумана, плывшего по поверхности воды, невозможно было что-то увидеть, а завершилось спустя 5 часов, на рассвете. В темноте с разных сторон береговой линии доносились отдельные звуки готовящихся к выступлению тромбонистов и шумы слушателей, торопливо занимающих свои места в лодках. Вскоре «из тумана выплыла лодка и быстро направилась мимо зрителей к определённому месту»; затем «12 тромбонистов разделились на 3 группы, расположившись вокруг озера»; на рассвете же «очертания стали более определёнными», «птицы, казалось, подавали свои сигналы с необъяснимой точностью», а «безмятежность

природы подчёркивалась шелестом листьев и тихим плеском рыб», при этом «тромбоны звучали в совершенном соответствии с окружающей обстановкой [...] как если бы 12 животных одного вида неторопливо переключались через озеро своими тихими голосами» [4, р. 146].

Канадские композиторы использовали шумы окружающей среды в качестве музыкального материала и вдохновлялись разными явлениями и свойствами природы, символизирувавшей нечто фундаментальное и непреходящее. Яркими примерами служат оркестровая пьеса «Реки» (1976) Ж. Трамбле, имитировавшего движение воды посредством плавно изгибающихся мелодических линий, Струнный квартет № 2 «Волны» (1976) М. Шафера, стремившегося воспроизвести в музыке асимметричные волны Атлантического и Тихого океанов, переводя их очертания в структуру квартета, а также «Хрома» для оркестра (1973) и «Призмы и кристаллы» для струнного оркестра (1974) К. Пепена, воплотившего идею взаимосвязи звуковых и цветовых вибраций, музыкальных и природных форм.

Канадские композиторы были открыты всему миру и претворяли художественные принципы и традиции дальних стран. Так, оркестровый триптих «Блеск», или «Сияние» (1969–1973), Шафера был создан под впечатлением от поездки в Турцию и Персию в 1969 г., а триптих «Музыка к началу мира» (1970–1973) основан на текстах могаметантского пантеистического мистика XIII века Джалаладина Руми (I–II части) и Рабиндраната Тагора (III часть). Также Шаферу принадлежат опусы «Из Тибетской книги мёртвых» (1968) для флейты, кларнета, сопрано соло, хора и магнитной ленты, «В поисках Заратустры» (1971) для оркестра и хора, «Восток» (1972) для оркестра и рождённая «Египетской книгой мёртвых» опера «Ра» (1979–1980), длящаяся всю ночь (опера исполнялась в Канаде и Голландии между закатом и рассветом) и соединяющая музыку, драму, танец и даже вкусовые ощущения и запах в едином ритуальном действе, требующем непосредственного участия всех присутствующих. «Мобиль IV» (1969) для сопрано и камерного ансамбля Брайана Черни написан на слова Ту Фу (китайского поэта династии Тан); в «Голосах» Алана Хёрда (1969) использовано 7 средневековых японских поэмов в английском переводе; серия «Расы I», «Расы II» и «Расы III» (1968–1974) Нормы Бикрофт вдохновлена индийской танцевальной драмой, представляющей сценическое воплощение легенды о боге Кришне и его супруге Радхе.

Историко-культурная оценка прошлого была обусловлена характерной для западного искусства второй половины века постмодернистской парадигмой с его игрой, трансформацией и переосмыслением стилей и развитием неоромантических принципов. Однако канадским художникам в целом была свойственна философская рефлексия, сквозь призму которой они искали ответы на вечные метафизические вопросы. Так, «Альчера» («*Alchera*», 1973) для голоса и ансамбля инструментов Сан-Марко воплощает идею поиска первопричины и первоосновы явлений; название пьесы происходит из языка центральноавстралийского племени аранда и означает «время сна», в мифах аборигенов – период первотворения, когда по земле странствовали тотемные первопредки, а вещества пребывали ещё в неоформленном состоянии. Сценическая пьеса До-

лена «Драккар»* (1972) основана на сагах о Винланд (так викинги называли восточное побережье Северной Америки) – о ранних экспедициях в Новый Свет (в начале XI века исландские мореплаватели под руководством Лейфа Эриксона побывали на о. Ньюфаундленд и побережье Новой Англии, поэтому считаются первыми европейцами, открывшими континент). «Фокусы» (1969) Анхальта для акустических и электронных инструментов на текст, заимствованный из разных источников на разных языках, представляет собой серию взглядов на прошлое и настоящее человечества с акцентом на изменениях, произошедших в умах и сердцах людей. Это звуковая картина мира, какой её видит композитор.

В сочинениях канадцев находили отражение реалии новейшей истории, причём не только своей страны. Например, в партии голоса вокально-инструментальной композиции «Я никогда не видел другой бабочки» (1968) С. И. Глика приводятся слова ребёнка, умершего в одном из концентрационных лагерей, а эпизоды проникновенно-мёртвенной тишины в «Думмиях» для оркестра (1969) Дж. Вейнцвейга, по замыслу автора, символизируют «несказанное слово, тень того, что услышано, последний звук фашистского холокоста» [7, р. 176]. В «Хореографии I» (1973) А. Прево переживается убийство израильских спортсменов, произошедшее в Олимпийской деревне Мюнхена в сентябре 1972 г., а в музыкальном манифесте «Север/Белый» для оркестра (1973) М. Шафер выражает негативное отношение к действиям правительства на Канадском Севере, за которыми он видел не стремление повысить уровень жизни местных жителей, а банальные коммерческие интересы.

Характерным канадским «взглядом со стороны» и философским мироощущением также обусловлено большое число произведений юмористического характера, особенно в музыке второй половины XX века. Композиторы использовали приёмы цитирования известных мелодий, часто в самых неожиданных моментах, утрирования и пародирования стилистических черт искусства того или иного исторического периода, особенно барокко и классицизма. Но это было скорее лукавой улыбкой Чеширского Кота, чем едким сарказмом сатирика. Так, в «Английском уроке» (1968) Карпентьер подшучивает над трудностями английского языка, возникающими у франкоговорящих канадцев; в «Философе на кухне» (1974) Кляйн комически соединяет эстетические и биологические категории в «гастрономических медитациях для альта и оркестра» [7, р. 182]; Долен в Концерте для фортепиано и оркестра (1974) и Черни в пьесе «Тангенсы I» для виолончели и подготовленной ленты (1975) пародируют виртуозных исполнителей; в «Личной коллекции» для голоса и фортепиано (1975) Вейнцвейг курьёзно соединяет в одном произведении любовные песни XVI века, оперные арии и джазовый скат – бессмысленный ряд слогов, подражающий звучанию музыкальных инструментов; в «Новостях» для голоса и оркестра (1970) Пентланд высмеивает тягу к плохим и сенсационным новостям в средствах массовой информации. «Объяснитель» (1976) Гарри Фридмана представляет собой сатиру на современную музыку с её непонятным и преувеличенно-сложным языком и лектора, якобы понимающего и дающего ей высокую оцен-

* Драккар (в древнескандинавском языке букв. «корабль-дракон») – длинный и узкий деревянный корабль викингов с высоко поднятыми носом и кормой.

ку. Этот «знаток» высказывается так же двусмысленно и неопределённо, какова и анализируемая им музыка. Так композитор выразил мысль, что только художнику принадлежит первое и последнее слово в искусстве.



Встреча членов Канадской лиги композиторов (1955). Стоят: Л. Апплебаум, С. Долен, Г. Сомерс, Л. Манн, Б. Пентланд, Э. Туа, Г. Фридман, У. Каземец; сидят: Ж. Папино-Кутюр, Дж. Вейнцвейг, Дж. Проктор

Как и США, Канада является страной иммигрантов, роль которых в развитии музыкальной культуры бесспорна. После Второй мировой войны в Канаду переехали Оскар Моравец (Чехия), Иштван Анхальт (Венгрия), Таливалдис Кенинс (Латвия), Ричард Джонстон (США), Отто Йоахим (Германия), Удо Каземец (Эстония), ставшие крупными композиторами Северной Америки. С 1960-х годов в Канаде пишут музыку и преподают в крупных университетах Малколм Форсит, Дерек Хели, Роберт Ризлинг, Юджин Уилсон и многие другие композиторы, получившие известность на своей второй родине и за рубежом. Осваивая те или иные традиции, пришедшие в Новый Свет со всего мира, канадская музыка обрела индивидуальность, проявившуюся в характерных стилистических тенденциях, жанровых предпочтениях, композиционных решениях, своеобразной оценке и переосмыслении мирового художественного наследия. Благодаря богатым событиям пути развития канадской музыки композиторы нашли близкие им направления творческой деятельности, в частности неobarocko, неоклассицизм и неоромантизм, сериализм, сонорику и алеаторику и другие тенденции. В середине XX века, почувствовав витавшую в США и Европе творческую свободу, они смогли с наибольшей полнотой выразить себя и найти то неповторимое, что отличало национальную музыку.

Важнейшую роль на всём протяжении развития канадской музыки сыграла французская художественная культура, и продолжение её традиций составляет особую ветвь современной музыки Канады. С. Гаран, Ж. Трамбле, Б. Матер, А. Матьё, С. Прово, А. Ганьон и многие другие авторы обращаются к текстам французских писателей и поэтов разных времён, используют техники композиции, жанры и формы, сложившиеся в творчестве К. Дебюсси,

О. Мессиа́на, П. Буле́за и других композиторов Франции. Так, в личной беседе с автором этих строк Ален Ганьон (р. 1938) на вопрос «Кто из музыкальных деятелей XX века сыграл исключительную роль в развитии искусства?» безапелляционно ответил: «Мессиа́н и другие французские композиторы». Оркестровым и камерно-инструментальным сочинениям Ганьона, в особенности таким как «Пастух пустыни», «В лучах солнца» и «Дитя-король» для оркестра, «Акварели», «Миражи» и «Игры в пространстве» для фортепиано соло, «Зеркала теней» и «Явления» для органа соло, «Шёлковая ветвь» для виолончели и хора а капелла, «Восточные песни» и «Шумы и видения» для хора а капелла, «Былые иллюзии» и «Химеры» для голоса и фортепиано, свойственны образная яркость, эмоциональная утончённость, интонационная выразительность, чёткость фактурных очертаний и радужная мессиа́новская аккордика. «Нордический», по выражению Ганьона, оттенок французско-канадской музыкальной традиции придают сдержанность высказывания, многогранность чувств и тембровая полихромность, обуславливающие своего рода «мерцание» политональных звучностей, капризную смену светотеней и терпкость гармонии. Всё это сообщает канадской музыке неповторимый оттенок звучания.

Начав с камерных форм и освоив к 1967 г. – столетию независимости государства – почти все сценические, оркестровые и камерно-инструментальные жанры, включая электронную музыку, композиторы Канады вышли на мировую музыкальную арену с богатым арсеналом художественных средств и идей, охватив весь стилистический диапазон современного искусства. Они не только прошли «ускоренный курс» обучения, но и быстро наверстали упущенное, достигнув к середине века высокого уровня развития музыки, не уступающей по своим выразительным возможностям и эстетическому качеству США и Европе. Нам же выпала честь с волнением от предчувствия подлинного открытия погрузиться в сокровищницу канадской музыки XX века и поделиться её таинствами с остальным миром.

Список литературы

1. *Barbeau C. M.* French and Indian Motifs in our Music // Yearbook of the Arts in Canada (1929) / Ed. by B. Brooker. Toronto: The Macmillan Company of Canada Limited, 1929. P. 124-132.
2. *Beckwith J.* Recent Orchestral Works by Champagne, Morel, and Anhalt // Canadian Music Journal. 1960. Vol. 4 (Summer). P. 44-48.
3. *Duchow M.* The International Conference of Composers at Stratford // Canadian Music Journal. 1960. Vol. 5 (Autumn). P. 4-16.
4. For the Love of Music. Interviews with Ulla Colgrass. Toronto; New York: Oxford University Press, 1988. 200 p.
5. *McCarthy P.* Leo Smith, A Biographical Sketch. Toronto: University of Toronto Press, 1956. 53 p.
6. *Pentland B.* On Experiment in Music / Canadian Review of Music and Art. 1943. August-September. P. 18-25.
7. *Proctor G. A.* Canadian Music of the Twentieth Century. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 1980. 297 p.
8. *Weinzweig J.* The New Music / Canadian Review of Music and Art. 1942. June. P. 5-6.