

6

УДК 18.41

На правах рукописи

**Сигитов Сергей Михайлович**

**Творчество Габриеля Форе  
в историко-культурном контексте европейской музыки  
XIX и XX веков**

Специальность: 17.00 02 – музыкальное искусство

**Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
доктора искусствоведения**



*Сигитов*

**Санкт-Петербург  
2007**

—

На правах рукописи

**Сигитов Сергей Михайлович**

**Творчество Габриеля Форе  
в историко-культурном контексте европейской музыки  
XIX и XX веков**

**Специальность. 17 00 02 – музыкальное искусство**

**Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
доктора искусствоведения**

**Санкт-Петербург  
2007**

Работа выполнена на кафедре  
музыкального воспитания и образования  
Государственного образовательного учреждения  
высшего профессионального образования  
«Российский государственный педагогический университет  
имени А. И. Герцена»

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения,  
профессор Чигарева  
Евгения Ивановна

доктор культурологических наук,  
профессор Махрова  
Элла Васильевна

доктор философских наук,  
профессор Махлина  
Светлана Тевельевна

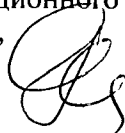
Ведущая организация: Санкт-Петербургский  
государственный университет  
профсоюзов

Защита состоится 11 декабря 2007 года в 46 часов  
на заседании диссертационного совета Д 210 199 20 Россий-  
ского государственного педагогического университета им.  
А. И. Герцена по адресу. 199155, г. Санкт-Петербург, пер. Кахов-  
ского, 2, ауд. 404,

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной  
библиотеке Российского государственного педагогического  
университета им. А. И. Герцена.

Автореферат разослан « 1 » ноября 2007 г.

Ученый секретарь диссертационного совета  
кандидат искусствоведения,  
профессор



РГ Шитикова

## Общая характеристика работы

### Актуальность исследования

Конец XX – начало XXI века – период сложных концептуальных перемен в самом облике современной цивилизации. Бурные преобразовательные процессы протекают и в художественной культуре. Подобный феномен истории и теории искусства, философии и культурологи отмечают обычно при смене эпох. Отсюда особый интерес вызывают творческие личности, жившие и творившие на стыке столетий. Такой яркой творческой фигурой представляется замечательный французский композитор и общественный деятель конца XIX – начала XX века Габриель Форе.

Личность и творчество выдающегося французского композитора Габриеля Форе (1845–1924), широко признанные за рубежом, долгое время не были предметом специального изучения русских музыковедов. Большинство из них ограничивалось или общей характеристикой творчества Форе в учебниках и монографиях по истории западноевропейской музыки или краткой оценкой отдельных жанров музыки Габриеля Форе. Среди русских исследователей современной зарубежной музыки, затрагивающих, во многом конспективно, проблемы творчества Форе, следует выделить имена М. С. Друскина, Г. Т. Филенко, А. Д. Алексеева, Л. Н. Раабена, В. В. Протопопова и других. Наиболее ценными представляются высказывания о творчестве Габриеля Форе в монографиях Ю. А. Кремлева, посвященных Камиллю Сен-Сансу, Жюлю Массне, Клоду Дебюсси. В целом отечественная фореана уделила некоторое внимание произведениям раннего Форе конца XIX века, как музыке, несущей «отголоски романтизма». Творчество позднего Форе начала XX века в основном воспринималось как академическое, не связанное с новаторскими устремлениями «новой музыки».

Актуальность исследования заключается в том, что автор прослеживает в творчестве Форе важнейший момент образно-стилевой преемственности между культурами XIX и XX веков в период смены историко-культурных эпох. По мнению автора, ценность творчества Габриеля Форе заключается, прежде всего, не только в обобщении художественных достижений западноевропейского

искусства XIX века, но и в предвосхищении новых тенденций искусства и культуры XX века

### Степень разработанности проблемы

Разные аспекты основной проблемы диссертации в европейском музыкознании освещались на протяжении всего XX столетия

Малая изученность творчества и личности Габриеля Форе в культурном контексте его времени в русском музыкознании потребовала от автора исследования тщательного изучения зарубежных источников, прежде всего французских. Объем этих источников достаточно весом

Прежде всего, это эпистолярное и критическое наследие самого Габриеля Форе, дающее представление о ярких событиях в западно-европейской музыке и культуре рубежа веков (опубликовано в 1928, 1930, 1951, 1980 годах)

Замечательным документом является биография композитора, написанная его сыном Филиппом Форе-Фремье (1957), позволяющая оценить уровень высокой культуры и духовности самого Габриеля Форе и выдающихся членов его семьи (тесть Форе – известный французский скульптор Эммануэль Фремье)

Обращают на себя внимание статьи и труды близких к кругу Форе известных французских критиков и историков Луи Вьюмена, Эмиля Вюйермоза, Жозефа де Морлиава, Поля Ландорми, Мориса Дюфурка, Клода Ростана, – чьи труды отдавали должное композиторскому новаторству произведений Габриеля Форе

Особый интерес представляют официальные документы Петербургской консерватории, Русского филармонического общества, высказывания в печати выдающихся русских музыкальных ученых и критиков (А В Осовского, В Г. Каратыгина, В В Держановского) о незаурядности Габриеля Форе, как композитора и личности, во время его пребывания в Санкт-Петербурге, Москве и Гельсингфорсе по приглашению А Зилоти и Художественного совета Петербургской консерватории во главе с А Глазуновым (1910)

Проникновение в искусство Форе было бы неполным и, может быть, даже почти невозможным, если бы композитору не посчастливилось повстречать на своем жизненном пути Альфреда Корто, Жака Тибо и Маргариту Лонг – замечательных интерпретаторов его музыки. Статьи А. Корто и Ж. Тибо о фортепианной и камерно-инструментальной музыке композитора и книга М. Лонг «За фортепиано с Габриелем Форе» – драгоценные указания выдающихся артистов для постижения самого сокровенного в искусстве Форе.

Большое значение имеют для теоретического осмысления искусства Форе аналитические работы американца Норманна Саклинга (1946) и швейцарца Макса Фавра (1949).

Велика заслуга французского ученого Владимира Янкелевича в философско-культурологическом осмыслении творчества Форе (1938, 1951, 1957, 1974, 1983, 2003, 2006).

С современных эстетических позиций интересны работы французского исследователя Жана-Мишеля Некту (1972, 1980, 1992, 1995, 2004).

Несмотря на довольно обширную французскую фореану, не достаёт более полной и теоретически аргументированной оценки творчества и личности Форе, как одной из ключевых фигур европейского искусства XIX – XX веков.

**Объектом исследования** является европейское музыкальное искусство XIX–XX веков.

**Предметом исследования** выступают творчество и личность Габриеля Форе, композитора, исполнителя, педагога, критика и общественного деятеля.

### **Цель исследования**

На основе анализа культурно-исторической ситуации определить и обосновать значение творчества Г. Форе в развитии европейской музыкальной культуры XIX–XX веков, уникальность художественно-эстетических открытий композитора.

## **Задачи исследования**

1 Выявить нетрадиционность музыки Габриеля Форе – одного из лидеров движения «обновления» французской музыки, проистекающую из особенностей его творческого становления

2 Представить Габриеля Форе как активного музыкально-общественного деятеля – одного из организаторов Национального музыкального общества и реформатора музыкального образования во Франции

3 Показать связь искусства Габриеля Форе с традициями русской музыкальной культуры.

4 Исследовать идейно-образную и стилевую преемственность в творчестве Форе на стыке XIX и XX веков.

5 Выявить в творчестве Форе тенденции, предвосхитившие новые черты синтетизма в искусстве XX века

6 Определить связь творчества Форе с философско-культурологическими исканиями XX века

**Методологической основой** диссертации послужили следующие теоретические концепции

1 Интонационно-тембровая теория Б Асафьева

2 Теория ладового ритма Б. Яворского.

3. Целостный историко-теоретический подход к проблемам развития музыки XX века (М Друскин, В Конен, Г Филенко, Е Чигарева, Л. Мазель, Ю Холопов, В Халлопова, В Задерацкий, Е Долинская)

4. Современные теории музыкальной формы (Ю Тюлин, Е. Ручьевская, Л. Мазель, В Медушевский, В. Бобровский, Л. Мазель, В. Медушевский, Е Назайкинский, М. Арановский, А Милка).

5. Ладовые, тонально-гармонические и сонорно-полифонические системы музыки XX века (А Должанский, М Тараканов, М Скорик, С Протопопов, Э Денисов, В Цытович).

6 Теории структурного и художественного соотношения поэтического и музыкального языка (Ф. Рубцов, П. Вульфийус, Е Ручьевская, В. Васина-Гроссман, М. Лобанов, В Коннов).

Опорой для исследователя стали труды представителей философской и культурологической мысли XX века, идеи которых способствовали осознанию целостности творчества Габриеля Форе, как выдающегося представителя переломной эпохи. Эти идеи в значительной степени содействовали пониманию закономерности включения французской и европейской музыки в общий историко-культурный мировой контекст сложного и противоречивого времени XIX–XX веков.

Определяющими для исследователя стали труды русских эстетиков музыки, философов и культурологов, таких, как П. Флоренский, А. Лосев, Б. Успенский, М. Бахтин, Б. Гаспаров, В. Пропп, М. Каган, Я. Друскин, В. Гринив, С. Хоружий, В. Налимов, Ю. Лотман, Г. Стернин и др.

Среди зарубежных важными для исследования были труды С. Киркегора, А. Бергсона, А. Швейцера, Ф. де Соссюра, Э. Кассирера, Э. Бенвениста, М. Фуко, М. Хайдеггера, Т. Адорно, С. Лангер, Р. Ингардена, В. Лаку-Лабарта и др.

Важными для исследователя в методологическом отношении стали работы Е. Герцмана, Л. Данько, В. Екимовского, В. Задерацкого, А. Ивашкина, Л. Ковнацкой, С. Мальцева, С. Махлиной, Э. Махровой, И. Никольской, Г. Орлова, Л. Раабена, М. Рухьян, М. Рыцаревой, С. Саркисян, В. Смирнова, И. Федосеева, В. Цытовича.

В работе использованы исследовательские методы изучения творчества Габриеля Форе, разработанные французским ученым В. Янкелевичем.

## **Методы исследования**

В качестве основных методов исследования в диссертации применяются системное исследование, формально-структурный анализ, философско-культурологический подход к проблемам теории и истории музыкального творчества.

## **Основные положения, выносимые на защиту:**

1 Нетрадиционность природы музыки Габриеля Форе, восходящая к древнейшим пластам европейского одноголосия и многоголосия Глубокая внутренняя связь между старинной песенной культурой и современной музыкально-речевой интонацией, определившая музыкальную стилистику Г Форе

2. Новаторские тенденции (романтизм, символизм) в творчестве Габриеля Форе XIX века Яркое проявление в произведениях Форе идеино-образной и стилевой преемственности музыки XIX и XX веков

3 Наличие в творчестве Габриеля Форе начала XX века идей и тенденций, предвосхитивших дальнейшую эволюцию музыкального искусства черты синтетизма в стиле Форе, развитые в исканиях композиторов XX столетия Соприкосновение искусства Габриеля Форе с традициями русской культуры XIX – XX веков

4 Связь творчества Форе с философско-культурологическими тенденциями XX века

5 Значимость творчества и личности Габриеля Форе, как одной из видных фигур для изучения теории, истории, философии и культурологии музыки XIX – XX веков

## **Научная новизна исследования**

Данная работа является первым исследованием творчества Габриеля Форе на русском языке

Впервые обосновывается особая значимость творчества Габриеля Форе в развитии европейской музыки XIX–XX веков По мнению исследователя, личность Форе – композитора и музыкально-общественного деятеля предстает как одна из значительных фигур в обновлении французской музыки данного исторического периода

Автор исследования творчества Габриеля Форе в большом объеме привлекает историографические, библиографические и аналитические материалы, мало известные до настоящего времени в отечественном музыкознании

В данной исследовательской работе представлен тщательный музыкально-теоретический анализ важнейших произведений Форе-композитора

Впервые в отечественном музыкознании в результате исследования автор доказывает, что многие идеи, образы и стилистические особенности музыки Габриеля Форе и их интонационное воплощение сохранили свое значение до наших дней

**Теоретическая значимость** данного исследования заключается в том, что в результате углубленного анализа произведений Габриеля Форе выявлена интонационно-тембровая природа выразительности его мелодизма, восходящего к древнейшим пластам европейского многоголосия (от гармонии и полифонии – к гетерофонии)

В результате исследовательского процесса обнаруживается открытие Форе и его младшими современниками (в том числе и «нововенцами») нового понимания «мелоса тембровых комплексов» (термин Б В Асафьева) и «ладового ритма» (термин Б Л Яворского), как фундаментальных категорий музыки XX века Это дает ключ к анализу музыкально-стилевых процессов развития европейской музыки Анализ творчества Г Форе в историко-культурном контексте европейской музыки и, прежде всего, с позиций предвосхищения новаторских исканий, может служить методологической моделью для исследования композиторского творчества, в том числе и творчества композиторов иных эпох и регионов

### **Практическая значимость исследования**

В результате многолетнего изучения автором личности Габриеля Форе творчество композитора входит в курсы истории и теории современной музыки. Материалы и выводы данного исследования могут служить пособием для музыкальных и музыкально-педагогических лицеев и колледжей, консерваторий, музыкальных факультетов педагогических ВУЗов Они могут быть использованы в учебных курсах «История музыки Франции»,

«История западноевропейской музыки», «История музыки XX века», «История художественной культуры»

Творчество Габриеля Форе-композитора в настоящее время стало неотъемлемой частью репертуара профессиональных исполнителей

В результате работы автора по изучению музыки Форе на его творчество обратили внимание известные композиторы современной России (произведения памяти Габриеля Форе С Слонимского, М Белодубровского, В. Сапожникова, А Юсфина, С Осколкова, Ю Фалика, В Цытовича, Г Белова, А Бринкена) Материалы данного исследования могут стать предметом интереса для других композиторов-профессионалов

### **Апробация работы**

Основные положения данного исследования широко использовались автором в лекционной практике Ленинградского государственного института культуры имени Н К Крупской, Ленинградской—Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н А Римского-Корсакова, Российского педагогического университета имени А И Герцена

Идеи данного исследования побудили администрацию Санкт-Петербургской консерватории, Государственной Академической Капеллы имени М И Глинки, Союза композиторов Санкт-Петербурга и Творческого центра имени Павла Флоренского к организации в 1995 году музыкального фестиваля «Неделя музыки Габриеля Форе в Санкт-Петербурге К 150-летию со дня рождения великого французского композитора»

Данное исследование послужило толчком к созданию произведений, посвященных памяти Габриеля Форе, известными петербургскими композиторами России

### **Структура и объем работы**

Диссертация состоит из Введения, девяти Глав, Заключения, Приложения

В диссертацию общим объемом более 361 с вошли Список произведений Габриеля Форе (121 опус), Библиография (334 наименования), в том числе на русском языке (197 наименований) и на иностранных языках (137 наименований), 82 нотных примера

### **Часть первая.**

#### **Жизнь и деятельность Габриеля Форе в историко-культурном контексте его времени**

Вступительный раздел к части первой представляет собой культурологический обзор, в котором рассматривается искусство великого французского композитора во мнении его современников, учеников и последователей

Загадочное искусство Форе объединило строгость и мужество Сезара Франка, нежность и трепетность Клода Дебюсси Уравновешенностью своего искусства Габриель Форе отчасти был схож с И Брамсом и, в особенности, с С И Танеевым, лично знавшим французского композитора и высоко его ценившим Но Габриель Форе далек от эклектизма, он выбрал в искусстве свой собственный путь, по которому продвигался весьма последовательно

Многие исследователи отмечали влияние искусства Форе на художественную культуру Франции и Европы, сравнивая его творчество с творчеством Марселя Пруста и Франсуа Мориака

Богат, сложен и разнообразен мир идей и образов музыки Форе, отмеченной большим художественно-стилистическим своеобразием Особенности его творчества во многом обусловлены жизненной судьбой композитора

**Глава первая – «Школа классической и религиозной музыки Луи Нидермейера. Ученик Сен-Санса»** – посвящена формированию творческой личности Габриеля Форе

Представлен краткий экскурс в историю Франции времен режима Второй империи (1852 – 1870) В центре внимания – реорганизованная в 1853 году из Института церковной музыки Школа Луи Нидермейера, выделяющаяся постоянным серьезным интересом к многовековым музыкальным традициям Школа оказала определяющее влияние на формирование юного Форе (в

программу ее входило изучение хоровой музыки Палестрины, Виктория, Орландо Лассо, Баха, Генделя, французских клавесинистов и органистов XVII – XVIII веков, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Вебера, Мендельсона).

Приход в Школу Нидермейера в 1861 году Камиля Сен-Санса содействовал укреплению в ней новаторских творческих установок и принципов. Как учитель Форе, Сен-Санс повлиял на пробуждение у будущего композитора, пианиста и органиста духа «всеохватности», увлечения различными музыкальными стилями и культурами, в том числе – русской

В Главе второй – «Габриель Форе у истоков движения за обновление французской музыки. Национальное музыкальное общество» – дается анализ французской культуры последней трети XIX века – периода «обновления» (термин Ромена Роллана)

Выделены события и тенденции в культурной жизни Европы, имевшие основополагающее значение для дальнейшего развития композиторского дара Габриеля Форе. Отмечено значительное событие в истории культуры Франции, ознаменовавшее начало большого интереса к инструментальной музыке, долгое время теснимой театральной меломанией, – открытие в Париже 23 мая 1870 года музыкального фестиваля, посвященного творчеству умершего в 1869 году в полном забвении Гектора Берлиоза

Для последующей творческой эволюции Габриеля Форе важное значение приобретает возникновение в художественных кругах Франции обостренного внимания к сокровенно-интимным движениям души. Эстетическим законом этого «времени интимности» становятся слова Поля Верлена «Музыки прежде всего». Страх эмфазы – лозунг поэтов и музыкантов Франции последней трети XIX века. Значимость для формирования стиля Габриеля Форе имели изменения, произошедшие в художественной жизни Франции: виднейшие деятели в различных областях культуры стали стремиться к тесным контактам с музыкантами. Красноречивое свидетельство – возникновение постоянного дружеского общения молодого Форе с Полиной Виардо, И. С. Тургеневым, Шарлем Гуно, Амбрузом Тома, Гюставом Флобером, Жорж Санд, историком христианства Эрнестом Ренаном, историком Луи Бланом, скульптором Эммануэлем Фремье и писателем Габриелем

Фором Дружба с Полем Верленом породила важное для становления Форе-композитора увлечение символизмом

Значимое событие в жизни Форе – его участие в организации Национального общества, культивирующего развитие камерной музыки во Франции. Отмечается активное участие Габриеля Форе в открытии в Париже 25 февраля 1871 года (сразу после франко-прусской войны) Национального музыкального общества под девизом «Галльское искусство». Панорама событий позволяет говорить об определяющей роли этого общества в пропаганде таких авторов, как Эммануэль Шабрие, Клод Дебюсси, Венсан д'Энди, Анри Дюпарк, Поль Дюка, Андре Мессаже, Альфред Брюно, Пьер де Бревиль (за 30 лет свыше 300 концертов). Постоянное исполнение произведений Габриеля Форе в концертах Национального общества повлияло на пробуждение у Форе стойкого интереса к *камерным жанрам*.

Глубокое значение для Габриеля Форе приобрели встречи с Ференцем Листом (1877, 1881) и поездки на оперные спектакли в Байрейт вместе с композитором К. Бенуа, поэтами П. Верленом, С. Малларме, Ж. Ришпеном, В. де Лиль-Аданом, писателями Ж. Гюисмансом, К. Мендесом, художником О. Редоном. Отмечается тесное общение Габриеля Форе с новым кругом французской интеллектуальной элиты, возможное благодаря женитьбе на Мари Фремье – дочери одного из «сорока бессмертных», скульптора Эммануэля Фремье. Огромное впечатление на Форе производят концерты русской музыки на Всемирной парижской выставке (1889), укрепившие его *дружеские контакты с С. И. Танеевым и П. И. Чайковским*.

Период душевных потрясений (1885 – 1888), вызванный в жизни Форе личными утратами (смерть родителей), ознаменовался написанием ряда сочинений религиозного содержания и завершился одним из самых значительных произведений в творчестве композитора – *Messe de Requiem op. 48* (1887 – 1888) – «великой колыбельной смерти» (Э. Вюйермоз).

**Глава третья—«Консерватория. Независимое музыкальное общество. На вершине»** – посвящена активной творческой и общественной жизни Габриеля Форе на переломе столетий

Избрание в 1890 году (после смерти Франка) Венсана д'Энди — убежденного последователя Вагнера — президентом Национального общества повлекло за собой изменение художественной ориентации общества и породило среди молодых композиторов активную оппозицию. Обстановку обострила организация д'Энди в Париже *Schola cantorum*, впоследствии уравненной в правах с Парижской консерваторией (Будущие выпускники Альбер Руссель, Деода де Северак, Альберик Маньяр, Поль де Фрей, Гюстав Самзей, Эрик Сати, Эдгар Варез)

В движении «независимых» музыкантов, лидером которых становится К Дебюсси, этапным было исполнение 22 декабря 1894 года в Национальном обществе «Прелюдии «К послеполудню фавна», ставшей манифестом импрессионизма. Габриель Форе активно поддержал движение «независимых». Увлечение Форе новыми тенденциями в музыке отразилось в вокальных циклах на стихи П. Верлена «Из Венеции» (1891) и «Добрая песня» (1893). Остро напряженный, повышенно экспрессивный язык цикла «Добрая песня» вызвал бурю противоречивых отзывов (М. Пруст был восхищен произведением, а Сен-Санс назвал его «безумным»). Соприкосновение творчества Габриеля Форе последних лет XIX века с романской школой Шарля Моррасса и Жана Мореаса подготовило «поворот» композитора от символизма к новому классицизму.

С 1896 года происходит *формирование Габриелем Форе собственной композиторской школы* в рамках Парижской консерватории, в которой он становится профессором по классу композиции (вместо ушедшего Жюль Массне). Форе — наставник будущих известных музыкантов Европы XX века Мориса Равеля, Флорана Шмитта, Шарля Кеклена, Джордже Энеску, Луи Обера, Альфредо Казеллы, Лили и Нади Буланже, Андре Капле, Жана-Жюль Роже-Дюкасса, Поля Ладмиро, Эмиля Вюйермоза. Габриель Форе приобрел свое окружение, в полной мере понимавшее его устремления.

Рубеж XX века Форе встретил двумя музыкально-сценическими произведениями, подготавливающими внутренне двойственную стилистику оперы «Пенелопа». Это музыка к символистской драме М. Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда» (1898) и музыка к лирической трагедии Ж. Лоррена и Ф. Герольда (по Эсхилу)

«Прометей» (1899 – 1900) Спектакль «Прометей» оказался грандиозным по составу исполнителей 400 духовых, 100 струнных, 18 арф, 30 сценических труб, 200 хористов, 50 танцовщиц, исполнители актерских и вокальных партий Успех этих произведений содействовал широкому признанию творчества Форе в Европе Форе совершает успешные концертные поездки по странам Европы, включая Россию (1910). Его концертам в Петербурге, Москве и Гельсингфорсе сопутствовал большой успех и общественный резонанс Активно продолжается творческая деятельность Форе. За последний 20-летний период жизни Габриель Форе создает 35 значительных произведений, среди них опера, цикл фортепианных прелюдий, две оркестровые партитуры, три вокальные цикла, семь крупных камерно-инструментальных ансамблей

Растет авторитет Форе как общественного деятеля и композитора. В 1903 году Габриеля Форе приглашают во влиятельную во Франции газету «Фигаро» в качестве музыкального критика Отдельное внимание в главе уделено конфликту в консерватории (лишение Мориса Равеля первой Римской премии), имевшему большой общественный резонанс В результате конфликта директором Парижской консерватории становится Габриель Форе (1905 – 1920) *За годы директорства Форе консерватория преобразилась, став одним из самых передовых музыкальных учреждений в Западной Европе*

Заслуги Габриеля Форе перед французской культурой были высоко оценены общественностью В 1909 году он был избран членом Французской академии В 1910 году Габриель Форе возглавил Независимое музыкальное общество, концерты которого знакомили с произведениями композиторов-новаторов М. Равеля, К. Дебюсси, А. Шенберга, И. Стравинского (в 1918 году по инициативе Форе «Национальное общество» включило группу «независимых» в свой состав) В 1911 году композитору был вручен орден командора Почетного легиона, а в 1923 году Форе награждают Большим крестом Почетного легиона (редкая честь, которой до него из музыкантов был удостоен только Сен-Санс)

Большой резонанс вызвала постановка в 1913 году одного из этапных произведений Форе – оперы «Пенелопа», в которой раскрылось гуманистическое мироощущение композитора.

В последних сочинениях ярко отразились новаторские искания XX века в Фантазии для фортепиано с оркестром, посвященной Альфреду Корто (1918), Первой виолончельной сонате, посвященной Луи Хассельмансу (1917), Втором фортепианном квинтете, посвященном Полю Дюка (1919 – 1921) Особо выделен Первый струнный квартет, посвященный Камиллю Беллегу Квартет был закончен композитором незадолго до смерти, наступившей в ночь с 3 на 4 ноября 1924 года

Отпевание Габриеля Форе происходило в церкви Мадлен под звуки его собственного «Реквиема»

## Часть вторая.

### Творческая эволюция Габриеля Форе

За 64 года композиторской деятельности Форе был написан 121 опус, куда не вошли более 10 значительных произведений, в том числе и такое крупное, как опера «Пенелопа» Начало и финал его творчества – это предельные точки стилистического диапазона по которым можно судить о большом пути, пройденном французской музыкой от последней трети XIX до первой четверти XX века

Вслед за Гуно осваивая манеру *chant parlé*, Габриель Форе последовательно преобразовывал в своем творчестве песенную куплетно-строфическую структуру романса в симфонически развитую мелодию Формирование стиля Форе, как и стилей Дюпарка, д'Энди, Шоссона и других выдающихся представителей движения за обновление французской музыки, важная роль принадлежит «бесконечной мелодии» Вагнера и сквозной, непрерывно развивающейся «поэмности» Листа Отсюда вытекает, что музыка Форе по своей жанровой природе существенно отличается и от традиционного романса (*Romance*), и от немецкой *Lied* шубертовско-шумановского типа, являясь именно «мелодией» (*Melodie*) в новом листо-вагнеровском ее понимании

Габриель Форе, с одной стороны, интересовался достижениями позднего немецкого романтизма, привлечшими его строгой логикой мышления, отвечавшей традициям французского рационализма С другой стороны, Форе была присуща романская склонность к сенсуализму, роднящая французскую культуру с итальянской

Таким образом, в сложных стилистических взаимоотношениях и взаимоотталкиваниях с итальянской вокальной и немецкой инструментальной музыкой развивалось искусство Габриеля Форе, своеобразие которому придавало типично французское сочетание рационализма и сенсуализма

Важно отметить стилистический перелом в творчестве Габриеля Форе, произошедший на рубеже веков Ранний Форе, называемый «мастером очарований» уступил место композитору духовно углубленному, определяемому как «философ возвышенного» Споры о раннем и позднем Форе выдвигают вопрос о периодизации Многие французские исследователи склоняются к периодизации, предложенной А Корто Автор данного исследования считает наиболее точной периодизацию творчества Форе, принадлежащую Ж -М Некту По мнению Некту, поворотными произведениями композитора в его стилиевой эволюции являются Второй фортепианный квартет ор 45 (1886) и Первый фортепианный квинтет ор 89 (1905)

Опираясь на эту периодизацию *французские исследователи отмечают три манеры творчества Форе Диссертант в творчестве позднего Форе выделяет, как самостоятельную, четвертую манеру творчества, порожденную событиями Первой мировой войны*

*Первая манера* определяется в диссертации как позднеромантическая с элементами фольклорности *Вторая творческая манера* связывается с символизмом и импрессионизмом *Третья манера* открывает «новый классицизм», отличающийся от неоклассицизма урбанистического толка В *последней четвертой манере* Габриеля Форе, по мнению диссертанта, «новый классицизм» приобретает явные черты экспрессионизма в его французской модификации (К. Дебюсси периода неосуществленного замысла оперы «Падение дома Эшеров» по Эдгару По, симфоническое и ораториальное творчество А Онеггера)

В последних произведениях маститый музыкант, вступая в тревожную, полную трагических коллизий атмосферу искусства, порожденную Первой мировой войной, уже был затронут веяниями новой эпохи Сквозь внешнюю оболочку классического триединства явственно проступает старинный антифонный принцип «двухория», претворяемый композитором в духе символистской драмы «фонового подтекста» В этих глубинных связях с музыкой добахов-

ского времени своеобразная композиционная техника Форе оказывается родственной битональной технике новаторов XX века

Автор исследования отстаивает мысль о целостности творчества Габриеля Форе, несмотря на все его стилевое многообразие, придерживаясь мнения Э. Вюйермоза о том, что Форе был не столько предшественником великих музыкантов XX века, сколько первооткрывателем их исканий

**Глава четвертая — «Идеи и образы французской поэзии послебодлеровского периода в вокальной лирике Форе»** — посвящена вокальному жанру, который занимает значительное место в творчестве композитора

«Мелодии» Форе — это четвертая часть от общего количества написанных им опусов (31 из 121) Всего «мелодии» около 100 три сборника по 20 номеров в каждом и пять циклов различного масштаба (от 8—10 до 4-х номеров) Номера первого вокального сборника композитора воспринимаются как своеобразные «листки из альбома» Склонность к цикличности усиливается во втором и третьем сборниках Среди них мы находим два опуса, представляющие собой близкие к форме цикла лирические тетради «Поэма дня» ор 18 и «Из Венеции» ор 58 Настоящими вокальными циклами являются последние опусы этого жанра в творчестве композитора «Добрая песня» ор 61, «Песня Евы» ор 95, «Уединенный сад» ор 106, «Миражи» ор 113 и «Призрачные горизонты» ор 118

В своих «мелодиях» Габриель Форе предстает, как один из самых тонких интерпретаторов французской лирической поэзии послебодлеровского периода в ее эволюции от романтиков и парнасцев середины XIX века до символистов конца XIX — начала XX века В разноликой поэзии своего времени Форе тщательно отбирал то, что отвечало его индивидуальности и служило импульсом для музыкального творчества

В первом сборнике «мелодий», относящихся к 1860—1870 годам, преобладают стихи из любовной лирики Гюго, Готье и Бодлера Форе внес в развитие романтической традиции новое, символистское, разрабатывая образ поэта, очарованного прекрасным видением «страны мечтаний» Черты бесплотности, невесомости в зыбком символистском представлении «страны мечтаний»

определили особую *фактурную прозрачность и приглушенность звучания «мелодий» Форе* Ритмическая мерность и модуляционная гибкость связаны в смысловом отношении с мотивом полета в неведомый край прекрасного Для воплощения этого смыслового образа Габриель Форе часто выбирает тексты парнасцев Леконта де Лиля и Сюлли-Прюдома Певец романтического «сплина» превращается в «мастера очарования»

«Мелодии» первого сборника Форе отличались от произведений немецких романтиков Различие усугублялось несхожестью ритмического, интонационного и фонетического строя немецкого и французского языков, так как в вокальной музыке лингвистический фактор особенно ошутим Силлабическое стихосложение во французском языке определило манеру музыкальной декламации, которую Форе воспринял от Шарля Гуно В ней членение мелодии подчиняется различным по величине ритмическим группам поэтической речи, объединяющим не только слоги, но целые слова в одно звуковое целое («синтаксическое слово»)

Поисками непрерывного мелодического развития привлекает второй сборник «мелодий» Форе 1880–1888 годов Половина из этих «мелодий» написана на тексты А Сильвестра (либреттиста Ж Массне) Близкие по стилю и содержанию к «мелодиям» первого сборника, они отличаются большей ладовой красочностью сонорно-гармонического фона Эта *палитра новых ладовых красок контрапунктически накладывается композитором на тембровый ряд поэтического текста, что усиливает его эвфонию* (В мелодии «Лунный свет» на стихи Верлена обычное соотношение перевернуто, кажется, что голос аккомпанирует менуэту в партии фортепиано) Заметную роль приобретают элементы целотоновости и энгармонизма «Мелодии» на стихи Леконта де Лиля («Нелль», «Розы из Исфахани», «Роза») дают представление о том, как усложнялась функция сопровождения — до равноправной с голосом роли

Третий сборник (1889) был создан в период духовного кризиса Впервые в «мелодиях» Форе появляется глубокий трагизм Многие трагические тексты принадлежат перу Ж Ришпена («Слезы», «На погосте»)

В этом же сборнике часто встречается имя Поля Верлена, в поэзии которого вещественный смысл слов подчинен их эмоцио-

нальной выразительности Исследователь заключает, что, начиная с третьего сборника «мелодий» Форе нашел своего поэта Трагическое у П Верлена преходяще природа, преобразаясь, становится «островом радости» Поклонник Вагнера Поль Верлен неожиданно для многих обращается к изящной французской музыке стиля рококо Верленовская поэзия к концу XIX века возвращает Форе к исконным национальным французским традициям

Знаменательно, что поэзия Верлена одновременно привлекла двоих великих музыкантов Форе и Дебюсси Целый ряд мелодий был написан композиторами на одни и те же тексты («Лунный свет», «Мандолина», «Под сурдинку», «Сплин», «Это томный экстаз»)

В лирическую тетрадь «Из Венеции» (1891–1893) вошли четыре стихотворения Поля Верлена из «Галантных празднеств» «Мандолина», «Под сурдинку», «Зелень», «Это томный экстаз», Объединяет эти «мелодии» общее настроение безмятежного покоя Тема скорбной печали развивается в мелодиях, связанных с психологической линией «фореевского экспрессионизма» («Сплин», «Тюрьма» из сборника Верлена «Романсы без слов»)

В основу цикла «Добрая песня» (1892–1893) положены девять стихотворений из одноименного сборника Поля Верлена Этот цикл – вершина верленовского периода в творчестве Форе Появление этого произведения означало качественно новую стадию в эволюции вокального творчества Форе – *переход к сложным циклическим формам музыкальной композиции*, первоначально освоенным композитором в камерно-инструментальном жанре

Отталкиваясь от листо-вагнеровского лейтмотивизма, в котором достигает своего предела развития классическая тонально-гармоническая основа европейского симфонизма, Форе еще в 90-е годы XIX века приходит к *модально-полифонической технике*, столь характерной для XX века, одним из первых западноевропейских композиторов возрождая на новой, более сложной ладовой основе *молотность и антифонность старинной доклассической музыки*

В следующем вокальном цикле «Песня Евы» на десять стихотворений бельгийского поэта Шарля ван Лерберга проявилась потребность композитора в эпически более обобщенном лиризме Символическая поэзия, близкая Форе, вступила в полосу заката

Новая французская поэзия (Г Аполлинер) не находила отклика в душе композитора

В последних вокальных циклах композитор отказывается от лейтмотивизма В этом смысле «Песня Евы» – *рубежное произведение* В этом цикле лейтмотивной характеристикой наделяются не персонажи, а внешний объективный мир В «Песне Евы» Форе одушевляет абстрактные символы поэмы Лерберга Язык Форе *обращен к подсознанию, к сокровенному* С большим основанием эти слова можно отнести к вокальным циклам Габриеля Форе, которые писались в годы Первой мировой войны «Уединенный сад» по поэме Лерберга (1914) и «Миражи» на четыре стихотворения баронессы де Бримон (1919) В «Уединенном саду» Форе прощается со своим прошлым, с романтическими иллюзиями XIX века В «Миражах» атмосфера напряженной застылости создается аскетическими средствами выразительности Это одна из характерных примет *четвертой манеры* композитора В «Миражах» проявляется еще более существенная черта *четвертой манеры* «философ возвышенного» иронизирует над «*мастером очарований*» Форе использует самые разнообразные приемы тонкого, едва уловимого *семантического смещения и «остранения»* своего собственного музыкального языка

Музыка последнего вокального цикла «Призрачные горизонты» (1921) пронизана щемящей пронзительной болью Цикл написан на стихи молодого французского поэта Жана Де ля Вилль де Мирмона, погибшего в годы Первой мировой войны Это прощание лирического героя Форе с иллюзиями об идеальном гармоничном мире Как все вокальное творчество Форе, цикл «Призрачные горизонты» антиномичен Форе удастся воплотить в цикле жажду земного и «желание несуществующих вещей» (слова композитора) Мудрость старости и душевный пыл юности породили произведение искусства непреходящей духовной ценности

Своим вокальным творчеством Форе подтвердил высказывание великого итальянского композитора XVI века Орацио Векки о том, что «музыка является поэзией в той же степени, что и поэзия музыкой»

В Главе пятой — «Эпоха Верлена. Поэтика символизма в фортепианной и камерно-инструментальной музыке раннего Форе» — рассматривается широкий круг классических и романтических жанров, которые питали инструментализм Габриеля Форе в эпоху символизма. Камерно-инструментальная музыка Форе представлена внушительным числом произведений большой художественной значимости.

В 1870-е — 90-е годы Габриелем Форе было создано 13 опусов камерно-инструментальной музыки. Среди них такие значительные произведения как Первая соната для скрипки и фортепиано, Первый и Второй фортепианный квартеты. Среди фортепианной музыки (20 оп.) выделяются 7 ноктюрнов, 6 баркарол, 5 экспромтов, 4 вальса-каприза и Баллада для фортепиано (есть версия для фортепиано с оркестром). Каждая из этих самостоятельных сфер творчества композитора несла на себе заметный отпечаток веяний времени, отражая различные противоборствующие тенденции во французском музыкальном искусстве на рубеже XIX — XX веков. В эпоху символизма было важно то, что контрапункт фонового подтекста в эстетике символизма насквозь антиномичен.

К традициям Бетховена, Шумана и Сен-Санса восходит камерно-инструментальное творчество Форе. Известен также его интерес к Баху и более ранним мастерам эпохи Барокко.

Иную родословную выявляет фортепианное творчество Форе, испытавшее воздействие Мендельсона, Шопена и Листа, среди них особое место принадлежит великому польскому композитору.

Различия камерно-инструментальной и фортепианной музыки Форе особенно явственны в его первой манере (в произведениях 1875—1886 гг.). По мере индивидуализации стиля композитора эти различия становятся менее ощутимыми. Возникает *вторая, более цельная манера* Форе (произведения 1887—1902 гг.). Кристаллизации единого стиля из столь различных элементов способствовало тонкое взаимопроникновение всех жанров его камерной музыки. В результате образуется неповторимое сочетание противоположных эстетических качеств, изысканности и строгости, изящества и простоты, придающее редкое обаяние творчеству позднего Форе — его *третьей и четвертой манерам* (сочинения 1903—1913, 1914—1924 гг.). В лучших произведениях Форе все это

объединялось с французским чувством меры и такта *субтильность языка и синтаксиса оттенялась ясностью и отчетливостью архитектурных построений*

Произведения первой манеры многочисленны, но не равноценны. Некоторые из них говорят о неустойчивости поисков композитора. Любопытный интерес Форе к Мендельсону (Три песни без слов, первые баркаролы и ноктюрны — все те же «песни без слов») объясняется не тягой к академизму. Вся последующая эволюция Форе, прошедшего хроматические искусы позднего романтизма, доказывает, что в уравновешенном искусстве главы лейпцигской школы композитор искал надежную «броню» против обуревавшего его «водоворота страстей».

Любимой оперой Форе был «Орфей» Глюка. Сладкозвучным Орфеем Форе предстает в Третьей и Четвертой баркаролах, Третьем, Четвертом и Пятом ноктюрах, Первом и Втором вальсах-каприсах, в Третьем экспромте. Вершиной «орфеизма» считается Баллада для фортепиано ор. 19 (1881), более известная в авторской версии для фортепиано и оркестра. Композиция фореевской Баллады необычна, она обнаруживает ряд новых приемов тематического развития, навеянных монотематизмом Листа. Замечательна при этом в фортепианной Балладе «игра» фона и рельефа, как структурно неопределенных или определенных гармонических функций высшего порядка при несомненном преобладании стабильного момента над мобильным. В этом заключается один из секретов «фореевского шарма».

По сравнению с фортепианной музыкой, камерно-инструментальная музыка раннего Форе более традиционна, но при этом весьма экспрессивна. Первым шедевром французской музыки периода «обновления» стала Скрипичная соната ор. 13 (1876). Замечательной особенностью сонаты оказалась *разработанная Форе форма «вкрадчивого контрапункта»* скрипки и фортепиано (тематизм прорастающий из нижних голосов гармонической фактуры). Это заметно преобразило традиционную структуру цикличности в качественном отношении, придав ей, благодаря полифонизации гомофонно-гармонических форм, повышенную экспрессивность, что прежде всего отразилось на драматургии музыкального произведения. В сфере композиционного мышления Форе последовательно утверждает основную закономер-

ность своего стиля контрапунктическую технику нюанса с двухплановой образной драматургией

Фортепианный квартет *c-moll* op 15 (1879), драматургически близкий к Скрипичной сонате, превосходит ее глубиной и значительностью содержания. В смысловой направленности четырехчастного квартета (*c-moll* – *C-dur*) обретает новую жизнь концепция автора «Героической» и Пятой симфоний. Новизна заключена в выражении этой идеи на ином языке, ставшем нормативным в музыке XX века: динамизм модуляционных сдвигов тональности заменяется ее модальной изменчивостью. Шкала модальной изменчивости в Первом фортепианном квартете Форе «распредмечивает» глубокий метафорический смысл бетховенской идеи, приобретая в призрачной атмосфере полусвета-полутени эфемерную значимость импрессионистического искусства светотени. Такая импрессионистическая «деметафоризация» классических образов в характере искусства Форе – это еще одно проявление контрапунктической двухплановости камерно-инструментальной музыки композитора. В Первом фортепианном квартете композитор избрал верную дорогу к раскрепощению своего мелодического дара, дорогу, по которой пошли многие композиторы XX века. Это путь «назад», к полифонии Барокко и Ренессанса, к средневековой модальной системе, приведшей Габриеля Форе к забытому первоисточку французской и всей западноевропейской музыки – к григорианскому песнопению.

Переломным, рубежным произведением стал Второй фортепианный квартет *g-moll* op 45 (1886) – самое своеобразное сочинение раннего Форе. В классически четырехчастном квартете в новом качестве предстают три важнейших стилистических компонента музыки Форе: во-первых, модальная изменчивость, гармоническая красочность и полифоническая насыщенность мелодического языка, во-вторых, полиритмическая раскованность и структурная гибкость синтаксических построений, в-третьих, однородность музыкальной ткани и композиционная монолитность в организации общей архитектоники.

Переходной ступенью от раннего к позднему Форе была его фортепианная музыка середины 90-х годов. Некогда любимый композитором образ Орфея оттесняется образом Прометея. Непреклонное «прометеевское» начало входит в музыку «мастера

очарований», помогая рождению в нем «философа возвышенного» Музыка Шестого и Седьмого ноктюрнов (1894, 1997), Пятой баркаролы (1894) вырывается к широким духовным горизонтам В душе композитора постоянно жила мечта о возвращении «античных» времен героических деяний, исполненных великой самоотверженности Произведением, предвещающим эти черты позднего Форе стали «Тема и вариации», ор 71 (1897) – один из фортепианных шедевров конца XIX века Циклический ряд фактурных преобразований темы близок по форме классическим строгим вариациям В каждой вариации тема обрастает новыми напевными контрапунктическими противосложениями, что придает своеобразие классицизму Форе, новизна которого связана прежде всего с последовательной полимелодизацией гомофонно-гармонической фактуры Полное растворение гармонии в полимелодической ткани достигается в последней одиннадцатой вариации

**Глава шестая – «Эпоха Валери. Новый классицизм позднего Форе»** – посвящена камерно-инструментальным и фортепианным произведениям композитора первой четверти XX века, которым исследователь придает особое значение

Эпоха Валери, эпоха нового классицизма оказалась созвучной исканиям Форе позднего периода В этот период Габриель Форе, занятый активной общественной и концертной деятельностью, написал сравнительно немного камерно-инструментальных (11 опусов) и фортепианных (17 опусов) произведений. Замыслы его обращены к крупным формам, но значение в его творчестве камерной музыки чрезвычайно велико Большинство из этих произведений представляют собой образцы вдохновенного мастерства Среди произведений, написанных до Первой мировой войны – такие выдающиеся сочинения, как два последних экспромта (Четвертый и Пятый), три ноктюрна (Девятый, Десятый, Одиннадцатый), Девять прелюдий (важная жанровая новинка фортепианной музыки Форе)

Единственное крупное произведение третьей манеры – Первый квинтет для фортепиано и струнных d-moll ор 89 (1891–1905) Это произведение было задумано в момент кризиса на переломе столетий Завершение его означало преодоление этого кризиса

Искомое в многолетних усилиях душевное равновесие и доверие к жизни наконец было достигнуто. Надолго из мира образов Форе исчезает, а точнее, уходит вглубь «водоворот страстей». В борении со страстями рождается новый классицизм позднего Форе. Музыка квинтета поражает мастерством комбинирования отдельными компонентами материала, подчиненного логике непрерывного развития от простых форм диатоники к сложным формам хроматики. *Техника вариантных модификаций* становится все более гибкой, освобождаясь от навязчивой монотонности и сохраняя изысканную «монотонию» эвфонии, столь ценимую в поэтическом искусстве французских символистов. От них через вокальную музыку композитора она проникает в камерно-инструментальную. Полифоническое взаимопроникновение противоположных ладотональных элементов интонационно-тематического комплекса, развитых до яркого контраста диатонического и хроматического уровней, осуществляется на основе *полиладовой гармонической системы*, разработанной в общем русле исканий французских композиторов периода «обновления». Безусловно новаторство квинтета в области гармонии. Важно, что в историческом аспекте музыки XX века наиболее перспективной оказалась та сторона творчества Форе, в которой его полиладовая система выступила в виде целостного интонационно-тематического комплекса.

Примечательно, что из всех камерных произведений *третьей манеры* лишь 5 написаны в мажоре. В остальных минорных произведениях с годами усиливается чувство трагизма. Например, в Седьмой и Одиннадцатой баркаролах (ор 90, 1905, ор 104, 1911) или в Девятом и Десятом ноктюрнах (ор 97, 1908, ор 99, 1909) завершение в мажоре производит впечатление, схожее с прорывом мглы. В ноктюрнах этой поры Форе создает «страшный мир», полный траура.

Цикл из девяти прелюдий ор 103 (1910–1911) замечателен по сжатости формы и емкости содержания. Этот цикл Форе – мир его излюбленных образов, жанров, композиционных форм, приемов ладотонального и фактурного развития. Отдельные пьесы в совокупности дают представление о творческой личности Форе, сложившейся в причудливой смеси воздействия мастеров прошлого и настоящего: Шопена (первая), Дебюсси (вторая), Шумана

(третья), Равеля (четвертая), Баха (шестая), Вагнера (седьмая), Листа (восьмая) Но все преломлено через индивидуальность самого композитора, своеобразную и в Allegro (пятая) и в Adagio (девятая) Предшествующий опыт сочетается с предвосхищением последующего В классицизме Форе исчезают следы флера символистской поэтики, кажущейся теперь по сравнению со строгим музыкальным языком композитора слишком вычурной в своей изысканной метафоричности Нарастающее в творчестве Форе чувство трагизма обретает в новой общественно-политической обстановке военных событий социальный смысл

Произведения Форе *четвертой манеры* можно подразделить по содержанию на три стилистические группы опусы военного времени (1914–1918), первых послевоенных лет мирного времени (1918–1921) и последних лет жизни композитора (1921–1924)

Пять опусов (105–109) входят в первую группу Двенадцатые баркарола и ноктюрн (1915), Вторая скрипичная (1916) и Первая виолончельная сонаты (1917) На всех них лежит печать смятения композитора, потрясенного событиями Первой мировой войны Мужественность произведений позднего периода творчества ярко проступает в жесткости инверсированного ритма, в строгости графически четкой фактуры, в динамичности размеренного развития формы Одним из самых ярких произведений военного времени стал *Ноктюрн e-moll* (1915) Многие исследователи отмечали силу драматической экспрессии этого ноктюрна Одни в нем слышали “сплошной стон” (Корто), другие безнадежную скорбь (Ростан) или ужас перед разрушением войны (Жорж Бек, Карл де Нис) Исследователи отмечали необычную силу экспрессии этого ноктюрна, побуждающую к параллелям с нарождающимся в западноевропейской музыке экспрессионизмом Молодое поколение композиторов (Шенберг, Барток, Хиндемит, Прокофьев) говорило более острым языком гнева, ненависти и сарказма В полной мере Двенадцатый ноктюрн был оценен и воспринят много лет спустя крупнейшим трагиком XX века Артуром Онеггером

В группу послевоенных произведений Форе входят *Фантазия для фортепиано и оркестра* op 111, *Второй фортепианный квинтет* op 115, *Вторая виолончельная соната* op 117

В Фантазии для фортепиано, в которой проявляются уже не камерные, а концертно-симфонические черты, слышны отголоски войны. Но через все части Фантазии сквозным лейтмотивом проходит тема мира, приносящая тихую безмятежность.

Второй фортепианный квинтет *op. 115* (1919–1921) — одно из высших достижений позднего Форе, вобравшее в себя лучшие черты его раннего творчества (им восхищались, по свидетельству Шарля Кеклена, Луи Обер и Жан-Поль Роже-Дюкасс, Жорж Орик и Франсис Пуленк). Восторженную статью этому произведению посвятил еще при жизни композитора Эмиль Вюйермоз, отмечая в нем глубокий синтез самых различных аспектов фореевского образного мира.

Вторая соната для виолончели и фортепиано *op. 117* (1921) значительно скромнее. Ее три части проникнуты чувством элегической примиренности. Примечательно, что средняя часть цикла представляет собой транскрипцию «Погребального песнопения», посвященного 100-летию со дня смерти Наполеона. Просветленный канон этого *Andante* полон благородного величия.

Наиболее полным стилистическим выражением основного настроения той поры — жизнерадостного ликования стала симфоническая сюита Форе «Маски и бергамаски» *op. 112*, в которой творчество Форе соприкасается с искусством Моцарта и французских музыкантов XVIII века. Эта мастерски написанная сюита — такое же симптоматическое явление во французской музыке тех лет, как в русской — Классическая симфония Прокофьева.

В последние три года жизни, после ухода с поста директора консерватории, Габриелем Форе были написаны Тринадцатая баркарола *op. 116*, Тринадцатый ноктюрн *op. 119*, Фортепианное трио *op. 120*, Струнный квартет *op. 121*. Весь социальный опыт предшествующей жизни концентрируется в этих исполненных мудрости медитациях «философа возвышенного», с печальной улыбкой прощающегося с миром.

Неожиданное и насмешливое преломление получает извечная драма человеческой жизни и смерти в Фортепианном трио (1922). Тонко и неприметно подготавливается в первых двух частях «сюрприз» финала — знаменитая фраза «Смейся паяц» из оперы Леонкавалло. На ее основе строится скерцозная тема *d-moll*, рыдание переходит в смех. Затем появляется тема *D-dur*. От иронии не

остаётся и следа Неподдельным жизнерадостным смехом кончается финал Трио Кажется, что Форе бросает в 77 лет удивительное восклицание из письма жене (от 2 февраля 1922 года) «К черту старость»

Струнный квартет op. 121 (1923–1924) – последнее сочинение Форе в камерном жанре. На протяжении более чем полувекового творческого пути французский композитор соприкасался теми или иными гранями мышления с искусством Бетховена, но долго не решался непосредственно войти в самую интимную область Бетховена – жанр струнного квартета, монодию четырех голосов Струнный квартет по природе своей полифоничен Только, когда Форе убедился, что овладел строгим контрапунктическим стилем (на что ушла вся его творческая жизнь), он принял решение испытать свои возможности в жанре, который Бетховен сделал особенно привлекательным Обращению Форе к жанру квартета предшествовала длительная подготовка. В его камерных ансамблях постоянно возрастало значение струнных, (сравним квартет c-moll op. 15 (1879) с квинтетом c-moll op. 115 (1921) Созданием своего самого сокровенного, исповедального произведения Габриель Форе достойно завершает историю французского квартета, открывающуюся именем Франка и представленную именами д'Энди, Дебюсси, Ропарца, Шоссона, Равеля, Маньяра и др Квартет Форе, прежде всего, замечателен своим стилем, сжатым, предельно выразительным, лишенным каких-либо украшений Главная и побочная партии I части построены на противопоставлении лейтмотивного комплекса фортепианного диптиха и Трио Диалог погруженной в горестные сомнения старости с не ведающей сомнений юностью определяет содержание квартета Градации взаимопереходов мажора и минора, определявшие двуплановую драматургию прежних камерных ансамблей, в данном случае приведены в одну образную плоскость элегических воспоминаний (аналогия со стилем Марселя Пруста) Контрастным элементом в драматургии квартета становится ладово неустойчивый и ритмически напряженный новый лейтмотивный комплекс, образующий вторую образную плоскость (скорбных медитаций) В I части он сопутствует основным темам в роли антифонного контрапункта (утратившего свою былую «вкрадчивость») Обратное соотношение – во II части (иное преломление инверсии), в

которой лейтмотивный комплекс получает интенсивное развитие. Финал становится центром пересечения двух образных плоскостей. В функции антифонного контрапункта выступает шестисекундовый мотив «просветления». Шестисекундовая интонация таким образом объединяет все четыре последних произведения Форе в «смешанный цикл», в финале которого наступает драматический перелом, несущий «фореевскую безмятежность». Последние страницы Струнного квартета были написаны композитором за полтора месяца до смерти. Они поражают силой сосредоточенности и внутренней энергией.

**В Главе седьмой – «В поисках нового гуманистического идеала: Messe de Requiem и опера «Пенелопа»** – дается подробный анализ двух самых значительных произведений раннего и позднего Форе. В них наиболее полно раскрывается мировоззрение композитора, его представление о мире и человеке.

Жизненное кредо Форе перекликается с известным высказыванием французского мыслителя XVII века Блеза Паскаля о том, что есть два порядка, порядок ума и порядок сердца, и что у сердца свои законы, которых разум не знает. У Форе этот философский афоризм Паскаля преобразуется в горький тезис «Мир – это порядок, человек – это беспорядок». Признание им ничтожества человека говорит о крушении прежних гуманистических идеалов, в чем, несомненно, сказался опыт социальных потрясений от событий франко-прусской войны и Парижской коммуны до Первой мировой войны. И тем не менее Форе отказывается от презрения к человеку и призывает к более снисходительному к нему отношению. В этом отразились постоянные поиски нового гуманистического идеала, которые и привели композитора сначала к *Messe de Requiem*, затем к опере «Пенелопа». Это различные произведения, как различен ранний и поздний Форе. Реквием написан «поэтом интимности», «Пенелопа» – «философом возвышенного».

*Messe de Requiem* op. 48 (1887–1888) – одно из самых часто исполняемых сочинений Габриеля Форе. Реквием был создан вскоре после смерти отца и матери композитора. Произведение внешне традиционное, но до сих пор вызывающее споры необычной стилистической трактовкой этого старинного жанра. Реквием

Форе далек от монументальной театрально-драматической трактовки Берлиоза, от социальной трагедийности Реквиема Верди и «Военного реквиема» Бриттена. Реквием был создан в один из периодов затишья между вспышками общественно-политических бурь (в конце 80-х годов XIX века). По склонности творческой природы Форе, ему была ближе линия Моцарта-Керубини, по-разному преломленная в религиозной музыке Гуно, Франка, Брамса или Дворжака. Как и они, Форе избегает живописания ужасов «страшного суда» (в его Реквиеме *Dies irae* как самостоятельного номера вообще нет); он ищет и находит слова сострадания для тех, кто потерял близких. Первоначальная оркестровая версия Реквиема (1888) была предельно камерной по звучанию и составу: небольшая струнная группа из альтов, виолончелей, контрабасов и единственной скрипки, играющей соло в «Sanctus», арфа, литавры и орган, заменяющий группу духовых инструментов. Оригинальный замысел композитора не был понят современниками. Даже в эпоху романтизма интимность фореевского лиризма была необычна для духового жанра. Недоумение вызывало то, что Реквием Форе не выражал привычными средствами ужаса смерти. Спустя десятилетия стало очевидным право артиста выражать религиозное чувство, сообразуясь с его собственной природой. Габриель Форе ощущает смерть как счастливое избавление, надежду на потустороннее счастье, а не как мучительный переход. Композитор напоминал об опасности демаркационной линии между подлинно религиозным стилем и тем, что на первый взгляд таковым не является. «Ведь религиозная вера Гуно резко отлична от веры Франка или Баха. Гуно — само сердце, Франк — сама мысль» (высказывание Форе). Реквием Форе проникнут от начала до конца верой в вечный покой.

В стилистике Реквиема Форе несомненно ощущается влияние «Парсифаля» Вагнера: оно в величественной суровости «Introit et Kyrie» (I), в торжественной размеренности «Agnus Dei» (V), в неземной таинственности «Sanctus» (III), «In Paradisum» (VII). В последнем номере, а также в «Pie Jesus» (IV) композитор вводит и полюбившийся ему эффект звучания детских голосов под куполом храма. Все эти приметы вагнеровского мистицизма в произведениях Форе освобождены от свойственной немецкому романтику пышности, массивности и даны скорее намеком, в духе утонченной образности французских поэтов-символистов. Пример фанфары

медных (валторны, трубы), прорывающиеся сквозь нежные арпеджио арф и струнных в «Sanctus» на словах хора «Hosanna in excelsis» Всего десять тактов производят впечатление грандиозного

Нежным контрапунктом подтекста Реквием напоминает «мелодии» Форе К песенной структуре «мелодий» Габриеля Форе особенно близки сольные эпизоды в четных номерах Реквиема соло баритона в средней части «Offertoire» (II), сопрановое соло мальчика в «Pie Jesus» (IV) и снова соло баритона, но в сочетании с хором «Libera me» (VI) В этом номере проходит тема «Dies irae» (эпизод «Piu mosso»), вбирающая в себя драматические акценты («намеки») предшествующих номеров, в целом лирически умиротворенных

Весьма ощутимы в стилистике Реквиема черты, ярко проявившиеся в камерно-инструментальной музыке Форе и навеянные григорианским песнопением Мягкая и текучая мелодика plain chant сама была порождена «верой в вечный покой», которую композитор стремился выразить в Реквиеме Конечный результат превосходит в Реквиеме первоначальное намерение идея вечного покоя раскрывается с такой теплотой и сердечностью, что в итоге превращается в выражение любви и сострадания к человеку и его скорбной участи

Выразительный фореевский мелодизм поражает простотой Рельефность и несравненную индивидуальность ему придает необычайное богатство гармонизации Практика «L'accompagnement de plain chant» получила дальнейшее развитие и своеобразное преломление в духовной музыке композитора, в одnogолосных или двухголосных вокальных произведениях «O, Salutaris» (1887), «Maria Mater gratiae» (1888), «Ave verum» (1894), «Salve regina» (1895), «Ave Maria» op 67 (1895), «Ave Maria» op 93 (1906). В этих сочинениях откристаллизовались некоторые специфические особенности гармонического мышления Форе, подсказанные мелодикой plain chant, такие, как модальная изменчивость ладовой структуры и модуляционная гибкость тонального развития, ставшие основой драматургии Реквиема

Архитектоника Реквиема Форе строится по модели Моцарта и Керубини (имеется в виду второй Реквием Керубини для мужских голосов), основанной на смысловой поляризации мотивов

скорби (в начальном d-moll) и просветления (в заключительном D-dur)

Выделяется структурная особенность, навеянная символистской тенденцией к почти неуловимым взаимопереходам противоположных образных планов вплоть до их совпадения. Имеется ввиду удивительная слитность, взаимоотражаемость всех точек тонального развития в общей, объединяющей их спектрально красочной, переливающейся ладовой структуре, имеющей мало общего с традиционным гармоническим мажоро-минором, лишь альтерационно обогащенным в творчестве романтиков

В основе структуры лежат мелодические и натурально-диатонические лады, данные не в чистом виде, как это наблюдается у романтиков, а в *полиладовом смешении, предвосхищающем технику современных композиторов*. Логика тонального плана оказывается в полной зависимости от внутреннего соотношения находящихся в постоянном взаимодействии отдельных элементов этого сложного целого. Определяющим драматургическим моментом в нем является взаимопритягивание и взаимоотталкивание минорной и мажорной сфер, что образует две уравнивающие друг друга фазы тонального развития, данные в инверсии

Оригинальность и новизна гармонического мышления Форе отразилась и на его подходе к полифонии. Как и в общей концепции сочинения, в этом вопросе композитор отступает от традиций. Форе в Реквиеме ориентируется преимущественно на *архаическую форму заупокойной мессы*, которая принята в католическом богослужении, то есть на сольное и унисонное хоровое песнопение в сопровождении органа, но, при этом, уже разработанная композитором техника «L'accompagnement de plain chant» включает в себе богатые полифонические нюансы скрытого «вкрадчивого контрапункта», что широко демонстрирует вокальная и камерно-инструментальная музыка Форе. Кроме того, эта техника не исключает традиционных приемов контрапункта, к которым композитор обращается по мере надобности, подчиняя их общему замыслу (в произведении просматриваются и отголоски «строгостилья») Реквием раннего Форе несет на себе отпечаток художественных и эстетических новаций искусства конца XIX века

В истории духовного жанра «Реквием» Форе остался во многом уникальным произведением. Традиции реквиема развивались

учениками Габриеля Форе Флораном Шмиттом («Псалом 47» с органом, 1904) и Шарлем Кекленом (Библейская пастораль «Иаков у Лабана», 1908) Но их произведения несравнимы с Реквиемом Форе Единственное духовное произведение в музыке XX века, достойное сопоставления с Реквиемом Форе, – Реквием Мориса Дюрюфле (1947).

*Опера «Пенелопа»* (1907–1912) – единственная опера Габриеля Форе. Это лирическая драма по поэме Р. Фоссуа

Предысторией оперы можно считать музыку Форе к драматическим спектаклям Это мифологическая сцена для солистов хора и оркестра «Рождение Венеры» (1882), музыка к драме А. Дюма «Калигула» (1888), музыка к драме Э. Арокура «Шейлок» (по пьесе В. Шекспира «Венецианский купец», 1889), музыка к пьесе М. Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда» (1898). Музыка к пьесе Метерлинка Форе прощается с культурой XIX века XX век композитор встречает грандиозной постановкой лирической трагедии Ж. Лоррена и Ж. А. Герольда (по Эсхилу) «Прометей» (1899 – 1900) (Эту постановку превзошла по масштабности только «Симфония с тысячью участников» Г. Малера).

Интерес Форе к античности проявился в 1894 году в Гимне Аполлону, подлинном греческом песнопении II века до н.э., обработанном композитором для голоса, арфы, флейты и двух кларнетов

Этический аспект античной культуры активно разрабатывался и другими представителями движения за обновление французской музыки, в том числе такими несхожими с Форе композиторами, как К. Дебюсси и Э. Сати. Моменты совпадения в их творческой эволюции симптоматичны. Владимир Янкелевич считал, что между «Лидией», с одной стороны, и «Прометеем» и «Пенелопой», с другой – такая же дистанция, как у Дебюсси между сладострастным александризмом «Песен Билитис» и «Прелюдии к «Послеполудню Фавна» и аполлонической важностью «Дельфийских танцовщиц», или, как у Сати, между очарованием «Гимнопедий» или «Гноссий» и обнаженностью «Сократа» и «Меркурия» Важно подчеркнуть, что искреннее стремление французских композиторов проникнуть в подлинный дух античности – обратная сторона глубокого разочарования в совершенности бытия. В этом разочаровании деятелей культуры начала XX века современностью

таилась надежда, что с новым веком придет новая античность. В большей или меньшей степени это было присуще мировоззрению многих западноевропейских художников на рубеже XIX–XX веков, что отметил Альберт Швейцер в книге «Этика и культура». Со Швейцером Форе сближает интерес к проблемам этики, которые решались во многом схоже – через религиозно-мистическое отрицание мира в Реквиеме к гуманистическому утверждению нравственного величия человеческой личности в «Пенелопе».

Все камерное творчество Форе по-своему, в духе символизма, развивавшее традиции романтизма, проникнуто состоянием раздвоенности. Моменты преодоления этого состояния проявлялись в виде тяготения композитора к неизменно устойчивому, непреходящему началу, дававшему импульсы «фореевскому классицизму». Реквием и «Пенелопа» обнажают подлинные истоки этого классицизма – величественные образы средневекового и античного искусства, в которых композитор черпает силу для активного утверждения своего гуманистического идеала, поколебленного трагическими событиями современности. Пабло Касальс считал, что музыка Форе держится традицией великого искусства. Это мнение особенно справедливо по отношению к «Пенелопе».

Так же, как у Бетховена и Шумана, «Пенелопа» – единственная опера Форе, но, в отличие от «Фиделио» и «Геновевы», «Пенелопа» занимает в творчестве Габриеля Форе одно из центральных мест. Воспитанный на высоких классицистских образцах французского театра, Форе искал нечто подобное в современной ему опере, но не находил. Зрелищная монументальность «большой оперы» Мейербергера и Спонтини, сентиментальность «лирической оперы» Гуно, Массне, Тома были чужды его идеалу. Пристрастие Форе к классической эстетике возвышенного отделяло его от жанрового реализма Бизе, от натурализма Бруно и Шарпантье, итальянского веризма.

Чувством возвышенного Форе был близок Вагнер, но его музыка принадлежала культуре, противостоящей романской устремленности к классической ясности. Античную тему открыл для Форе его учитель Сен-Санс, но Форе долго готовился к использованию своих творческих сил в оперном жанре. Появлению оперы предшествовали годы стилистических исканий в рамках вокальной, фортепианной, камерно-инструментальной музыки и в «*musique de scene*»

К моменту создания «Пенелопы» Форе, вопреки очевидной правде символистов и экспрессионистов о слабости и ничтожности человеческой природы, продолжает отстаивать свой *символ веры* – мысль о силе и величии человеческого духа. Эта, унаследованная от классиков мысль, – поворотный момент в мышлении Форе, находящемся на грани между негативным мироощущением и позитивным миропониманием. В опере «Пенелопа» состояние раздвоенности возведено в драматургический принцип. Тем не менее, направленность творчества Форе позволила ему противопоставить выдвинутой на рубеже XIX–XX веков теме имморализма тему нравственной стойкости человека. Из таких предпосылок возникла опера «Пенелопа», в которой Форе создал свой собственный театр.

Анализ оперы позволяет утверждать, что Форе достиг единства между характером пьесы и ее музыкальным воплощением. Благородству главных героев соответствует благородство языка и стиля во всех их проявлениях – в инструментальном сопровождении, симфонически насыщенном, в вокально-декламационной мелодической линии «разговорного пения» (*chant parlé*), своей напевностью не нарушающей естественности речевого произношения. Это позволяет Форе проникнуться историей человеческих душ с предельной остротой внутреннего видения.

Весьма точным было мнение об опере Форе А. Онеггера, утверждавшего, что музыка «Пенелопы» впечатляет предельной простотой средств, интонационной правдивостью музыкальной речи, отказом от любого внешнего театрального выигрышного эффекта.

В XX веке античные традиции оперы Форе «Пенелопа» были продолжены Артюром Онеггером в драматической оратории «Царь Давид» (1921), в операх «Юдифь» (1925), «Антигона» (1927), Игорем Стравинским в опере-оратории «Царь Эдип» (1927), Джордже Энеску в опере «Царь Эдип» (1931), Луиджи Даллапикколой в «Улиссе» (1959 – 1968).

## Часть третья. Сокровенное искусство Габриеля Форе и XX век

Габриель Форе творил на рубеже XIX и XX столетий Любой рубеж столетий не только опасная, но и плодотворная «точка» для развития культуры и творческой личности, о чем в свое время проникательно писал Серен Киркегор Примечательно, что оказавшийся в подобной временной ситуации Форе, встретил жесткий XX век с гуманистическим представлением о жизни и человеке, о назначении искусства Габриель Форе пронес через трудный для культуры период цельность своей личности, гармонию эстетического и этического, сохранив до конца лет в своем искусстве дух сокровенности

После смерти Форе философ XX века Мартин Хайдеггер обозначил *сокровенное в искусстве как одну из форм проявления прекрасного* Просвет и сокровение пронизывают своим господством мир и землю В произведении сокровенного искусства, по Хайдеггеру, имеет место истина В этом случае творчество приобретает космический характер

Богослов, философ и музыковед Яков Друскин считал, что в каждом человеческом сердце есть его ноуменальное ядро, о котором говорил Христос Отсюда, *сокровенное – это то, что скрыто в сердце («внутренний человек»)* Философ музыки Владимир Янкелевич утверждал, что неуловимое обаяние творений Габриеля Форе во многом проистекает из редкой цельности личности самого композитора и, в конечном итоге, заставляет «расправлять крылья» человеческой души

С позиции прошедшего века сокровенное искусство Габриеля Форе возможно рассматривать в разных ракурсах с точки зрения музыкальной технологии, философии музыки или культурологии Переоценка устоявшихся представлений часто открывает неведомые культурные пласты в творческом наследии изучаемого композитора, позволяя высказать, опираясь на тщательный текстологический анализ, возможно, плодотворные и перспективные суждения

В Главе восьмой — «Новаторское переосмысление традиций в творчестве Габриеля Форе и искусство композиции XX века» — обосновывается глубинная преемственность искусства Форе с искусством композиторов-новаторов прошлого столетия

В конце XIX века опора на эстетику символизма давала свободу в выборе средств музыкальной выразительности и способствовала зарождению новых творческих направлений, ставших доминирующими в культуре XX века. Справедливой представляется характеристика Вадима Максимова: «Французский символизм — вступление в XX век» Интенсивная творческая эволюция Габриеля Форе во многом корреспондировала к нарождающимся ведущим направлениям современной музыки, в определенной мере предвосхищая последующий ход ее развития.

Тщательное рассмотрение многих вокально-инструментальных произведений Форе указывает на их *фольклорные истоки*, оригинально претворенные французским композитором Своеобразный фольклоризм Форе имеет отпечаток фактурной изысканности *музыкального импрессионизма*

Примечательно, что в музыке кризисных периодов жизни Форе ярко раскрывается «*экспрессионистический*» дар композитора Анализ произведений этого периода позволяет оценить выразительность неразрешимых диссонансов, элементов атональности и хроматически обостренной полиладовой системы Форе.

Стилистическая обобщенность, свойственная творчеству Габриеля Форе, особенно ярко проявилась в его *новом классицизме*, восходящем к античным образам Важно то, что в стилевом отношении *творчество Форе отмечено движением к синтезу* Стремление к синтезу с опорой на прошлое проявилось в творчестве Форе как «связь времен».

*Принцип синтетичности* в своей художественно-стилевой многомерности в равной мере оказался присущ ведущим представителям музыкальной культуры XX века.

Это качество характерно для произведений наиболее близких к эпохе романтизма и символизма младших современников Габриеля Форе Клода Дебюсси (1862 — 1918) и Александра Скрябина (1871 — 1915). Принцип синтетичности в еще большей мере присущ композиторам-новаторам, чье творчество охватывает первую половину XX века Недаром творчество Белы Бартока

(1881 – 1945) определяют как «высочайший музыкальный синтез эпохи» (Х Стивенс, Е. Чигарева) Принцип синтетичности ярко проявился в сочинениях других великих новаторов музыки XX века – Арнольда Шенберга (1874 – 1951) и Игоря Стравинского (1882 – 1971) В их произведениях, как и в творчестве Габриеля Форе особенно ощутима неразрывность настоящего с прошлым. В частности, русский маэстро «пришел к додекафонии от старинной музыки» (М.С. Друскин).

Этот постулат, которому Габриель Форе отдал должное в своем творчестве, оказался на редкость плодотворен на протяжении всего XX века и не был исчерпан и в начале XXI века К примеру, в восьми симфониях армянского композитора Авета Тертеряна (1929 – 1994) синтетично соединены – классический симфонический оркестр и национальные инструменты, существующие несколько тысячелетий (дап, каманча, дудук, зурна)

Синтетичность мышления, ярко присущая Габриелю Форе, была необычно претворена почти через 100 лет американским композитором китайского происхождения Тэн Дуном (род 1957) В его произведениях (на стыке Востока и Запада) мастерски используются новейшие достижения техники и древние шаманские «инструменты», насчитывающие в своем прошлом тысячелетия (игра на листьях деревьев, на камнях).

Каждый из названных и неназванных композиторов XX века в той или иной мере несет в своем творчестве (осознанно или неосознанно) отпечаток влияния исканий Габриеля Форе. Примечательно в этом отношении наследие ученика Д Д Шостаковича Германа Окунева (1931 – 1973)

Рассмотренные примеры многообразных связей творчества Габриеля Форе с основными направлениями музыки XX века и их дальнейшим (вплоть до наших дней) развитием, подтверждают глубокую жизненность новаторского дара великого французского музыканта

**В Главе девятой – «Творчество Габриеля Форе и философско-культурологические идеи Павла Флоренского» – рассматриваются особенности искусства Габриеля Форе как ком-**

позитора XX века сквозь призму философско-культурологических изысканий о Павла Флоренского

В «новейшее время» взаимодействие музыки и философии приобретает антиномичный характер образа и первообраза. Образ, с господствующим в нем текуче-временным принципом непрерывности сквозного развития утвердился в искусстве нового времени. Первообраз с его статуарно-пространственным принципом «антиразвития» (И. Стравинский) относится к первозданным формам древнего искусства. В европейском символизме, унаследовавшем «романтическое двоемирие», образ и первообраз антиномически двухвекторны (прямая перспектива обращенности в будущее и обратная перспектива — в прошлое). В творчестве Форе эта двухвекторность имеет принципиальное философско-культурологическое значение.

Утверждая, что Габриэль Форе предварил новое в композиторских поисках XX века, целесообразно сопоставить его искания с исследованиями выдающегося философа культуры П. А. Флоренского (1882 — 1937).

В центре внимания последующего раздела — принцип антиномичности художественных категорий музыки XX века, по новому (после И. Канта) рассмотренный Павлом Флоренским, и композиторские искания Габриеля Форе, стоявшего у истоков нового метода творческого мышления.

Диалектические моменты целостности и раздробленности, в произведениях Форе почти неразличимые, обозначаются В. Янкевичем как «духовная энгармония». Напряженность полюсарности в *двойственной структуре художественных категорий* определялась русскими философами более конкретно. Флоренский ввел понятие «*энергийного символа*».

Большим открытием Павла Флоренского — философа-музыканта было новое осмысление категории *гетерофонии*, оригинально разрабатываемой многими композиторами XX века (например, Ч. Айвз, А. Шнитке). У истоков современной гетерофонии — наиболее свободной модели музыкального языка — стоит Габриэль Форе.

В учении Флоренского занимают значительное место две «ипостаси» современного художественного сознания — «пространство» и «время». Талант Форе, современника Флоренского, в полной

мере отвечал исканиям о. Павла, воплощая в музыке *двойственность пространства и времени в их прямой и «обратной перспективе»*

Тщательный анализ наследия Габриеля Форе и трудов Павла Флоренского позволяет сказать, что самым существенным в мировоззрении этих творческих личностей было *осознание музыки как высшего критерия целостного синтеза культуры*

В **Заключении** формулируются основные выводы исследования о роли творческой и общественной деятельности композитора Габриеля Форе в переломный период французской художественной культуры XIX – XX веков.

В эпоху господства гомофонно-гармонического стиля Габриель Форе, благодаря Школе классической и религиозной музыки Луи Нидермейера, в совершенстве овладел *модальной системой старинных натуральных ладов григорианских песнопений*. Встреча с Камилем Сен-Сансом в этой школе открыла для него новаторские устремления выдающихся композиторов XIX века Шопена, Шумана, Листа, Вагнера. Сен-Санс как учитель Форе подвиг ученика на претворение новейших достижений музыкального искусства XIX века на прочной основе старинной и классической традиции. Форе стремительно продвинулся в новаторском обогащении музыкального языка, связав свое творчество с эстетикой символизма. Одним из замечательных творческих открытий Форе, подсказанных ему музыкальной поэтикой символистского стиха, был контрапункт *plain chant* (ровное пение) григорианского песнопения с *chant parlé* (разговорное пение) поэтической декламацией.

Этот контрапунктический стиль по-разному проявляет себя в вокальных, камерно-инструментальных произведениях Габриеля Форе, а также в его вершинном произведении конца XIX века – Реквиеме. В Реквиеме сконцентрированы творческие открытия Форе девятнадцатого века, которые сделали композитора одним из лидеров движения «обновления» французской музыки.

Продолжая линию Сен-Санса, Габриель Форе чутко воспринимает новые веяния в искусстве, возникшие на рубеже веков: неофольклоризм, импрессионизм, экспрессионизм, неокласси-

цизм Называем только основные тенденции, которые вошли в «обобщенную» (по определению самого композитора) стилистическую манеру позднего Форе Подробный анализ произведений Габриеля Форе позволяет утверждать, что во многом он был первооткрывателем новации XX века Тот глубочайший синтез, который был осуществлен последующими поколениями композиторов-новаторов, уже проявился во многих произведениях Форе первой четверти XX века Речь идет не о фольклоризме или импрессионизме, не об экспрессионизме или неоклассицизме как таковых в их период расцвета Речь идет о новом качестве музыки, о новейших модусах музыки (хроматических, микроинтервальных, сонорных и т д ), которые возродились на основе диатонической системы старинной модальности Этот интерес к модальности не был приоритетным в системе музыкального воспитания и образования в XIX веке за рубежом Яркое исключение – Школа классической и религиозной музыки Луи Нидермейера Можно утверждать с полным основанием, что именно этим обусловлен интерес к модальности в творчестве Форе, композитора и педагога XIX и XX веков В ранний период творчества у Форе преобладала диатоническая модальность, а в позднем периоде он выстраивает хроматическую модальность, создавая горизонтальное и вертикальное (контрапунктное) сопряжение диатоники и хроматики Таким образом, основные направления музыки XX века Форе трактует в своем творчестве как *модальные категории*

Рассмотрим их более подробно

Основные произведения раннего Форе – «мелодии» имеют фольклорную диатоническую основу, они песенно строфичны (на русский язык название этого вокального жанра переводится как «романсы» или «песни») Ранние «мелодии» Форе несут в себе *ладовую, ритмическую, тембровую и артикуляционную традицию французской песни* Это весьма существенный компонент *фольклоризма*, проявившийся во всем строе музыки Габриеля Форе (и раннего и позднего периодов). Достижение Форе-композитора заключается в раскрытии интонационной тайны *тончайшего фонетического строя французского поэтического языка*, который Форе сравнивал по музыкальности с итальянским и русским

Истоками своего мелодизма Габриэль Форе близок выдающемуся фольклористу и композитору XX века Беле Бартоку. Главное сходство в том, что Барток раскрыл тембральность венгерской песни, а Форе — французской песни. Речь идет об одной из характерных черт музыки XX века — о «мелосе тембровых комплексов» (Б В Асафьев). Другая характерная черта, которую привнес в музыку XX века Габриэль Форе, — тончайшая градация ладовой выразительности или, по Б Л Яворскому, «ладового ритма».

Одним из важнейших компонентов, также преимущественного диатонического стиля композитора (с чертами традиционной, «альтерированной» хроматики) является «*фореевский импрессионизм*», отличный от музыки Дебюсси и Равеля. Он включает в себя модальную изменчивость, гармоническую красочность и полифоническую насыщенность музыкального языка. В нем поражает полиритмическая раскованность и структурная гибкость синтаксических построений.

Другим стилистическим компонентом музыки Габриеля Форе можно считать *экспрессионистические черты*, хроматически углубляющие его неофольклористскую и импрессионистическую манеры. Речь идет об экспрессионизме, в какой бы форме он не выражался — атональной, додекафонной, серийно-минималистской и т.д. Рождаются полифоническое и гетерофоническое взаимопроникновение противоположных ладо-тональных элементов интонационно-тематического комплекса. Диатонические и хроматические уровни модальности развиты до яркого контраста, который осуществляется на основе *полиладовой системы Форе*.

Здесь точки соприкосновения французского композитора с нововенской школой, так же проделавшей путь «назад» к полифонии Средневековья и Ренессанса, приведший «нововенцев», как и Габриеля Форе, к забытому первоисточку европейской музыкальной культуры — к светскому и духовному песнопению. Французская «мелодия» и немецкая «*lied*» — варианты *прообразы этого первообраза*, «это то же самое, но иное» (Антон Веберн) «Многовековые кольца», прорастающие из единого корня культуры.

Особенно примечателен модус *нового классицизма* — наиболее обширный в позднем периоде творчества Форе, так как включает в себя важную для всего его творчества — идею величия челове-

ческого духа. Главное в этих итоговых поисках — преемственность «нового классицизма» Форе. В отличие от неоклассицизма Игоря Стравинского и Пауля Хиндемита для Габриеля Форе в этом направлении основным является сосредоточенность на *гуманности выражения человеческих страстей* и избегание техницизма и схематизма ритуального действия.

Форе создает образцы «нового классицизма», в которых стилизация и цитирование старинной классической музыки уходят на второй план, он возрождает не столько стилистику, сколько дух великого искусства — стремление к возвышению над реальностью. Эта тенденция в XX веке получила свое особое преломление в различных национальных композиторских школах. *Новый классицизм* Форе, будучи самостоятельным явлением по отношению к неоклассицизму, был открыт иным веяниям в искусстве, вбирая в себя, в частности, достижения фольклоризма, импрессионизма и экспрессионизма (на французской национальной основе).

*Четыре манеры* стилевой эволюции Габриеля Форе предвосхищали зарождающиеся новые направления музыки XX века. В стилевом отношении творчество Форе отмечено устремленностью к *синтезу*, который проявляет себя своеобразным образом, как реализация духа преемственности. *Первая стилевая манера* опиралась на устойчивую традицию (впервые в эпоху «обновления» во французской музыке создавались «чистые» формы). *Вторая манера Форе* впитывала в себя новаторство первой. Аналогичным образом это происходило с *третьей* и *четвертой манерами*. При этом *синтетичность* стиля возрастала с каждым новым моментом перехода-прорастания в стилевой эволюции композитора, достигая в третьей и особенно в четвертой манерах Форе исключительной глубины и всеохватности. Важно то, что присущая творчеству Форе синтетичность, в необычных ракурсах проявилась в произведениях разных композиторов на всем протяжении XX века.

*Исторический контекст* творчества Габриеля Форе многослоен. Так, по наблюдению М.С. Друскина, — чем ближе к настоящему времени, тем короче период между сменами культурных эпох. Продолжая мысль Друскина, можно утверждать, что в древнейшие времена смена культурных эпох исчислялась тысячелетиями. В последующие периоды истории искусств сужающаяся прямая

перспектива приводит к смене культурных слоев через столетия. При этом достижения и открытия прошлого, настоящего и будущего не отступают в забвение, а *контрапунктически наслаиваются* друг на друга. В конце XIX века возникает *другая точка отсчета*, оформленная Павлом Флоренским как «*обратная перспектива*». Стилевое время начинает «течь» вспять (Марсель Пруст, Антон Брукнер, Густав Малер). Наиболее последовательно реализует в своем творчестве принцип «обратной перспективы» (в сопряжении с прямой перспективой) Габриель Форе. На рубеже XIX–XX веков сталкивается «*минималистическое*» у Форе (сюита «Пеллеас и Мелизанда», 1898) с максималистским «*титанизмом*» (термин А. Ф. Лосева), реализованным им в лирической трагедии «Прометей» (1899–1900).

Ощущение радикальных перемен в европейской музыкальной жизни сблизило Габриеля Форе с передовыми деятелями искусства России (композиторами, исполнителями, художниками, писателями, поэтами, художественными критиками). Результатом этого сближения было приглашение Габриеля Форе в Россию (впоследствии были приглашены А. Шенберг и К. Дебюсси). Приглашение Форе не было случайно, так как своим всепроникающим гуманизмом искусство Форе обнаруживало близость *реалистическим традициям* русской музыкальной культуры последних двух столетий.

Всеми идейно-образными и стилевыми чертами творчества Габриель Форе предстает как значительная фигура в развитии важнейших и определяющих черт французской музыки в европейской культуре XIX – XX веков. Как один из лидеров французского «Национального общества», директор Парижской консерватории, президент «Независимого музыкального общества», член Французской академии «сорока бессмертных», Габриель Форе стал одним из *выдающихся музыкантов и крупнейшим общественным деятелем культуры* Франции и Европы рубежа XIX – XX веков.

## По теме диссертации опубликованы следующие работы:

### Публикации в ВАКовских изданиях

- 1 Сигитов С.М. Опера Габриеля Форе «Пенелопа»// Музыкаведение Научный журнал. – М., 2007 (январь). – № 1 – С 50–58 (0,6 п л )
2. Сигитов С М. В поисках нового гуманистического идеала: Messe de Requiem Габриеля Форе//Известия Российского государственного педагогического университета им. А И.Герцена Общественные и гуманитарные науки Научный журнал. – СПб., 2007 (апрель) – № 7 (28). – С 10–15 (0,7 п.л )
3. Сигитов С.М Сокровенное искусство Габриеля Форе и творческие искания XX века//Известия Российского государственного педагогического университета им А.И. Герцена. Общественные и гуманитарные науки. Научный журнал. – СПб , 2007 (май). – № 8 (34). – С 109-123 (1 п л )

### Монографии

- 4 Сигитов С.М. Габриель Форе (в серии «Мастера XX века»). – М , 1982. – 280 с (15 п.л.).
5. Сигитов С Монографические очерки по философии музыки Флоренский, Лосев, Яворский, Асафьев. Поиски новых художественных категорий музыки XX века. – СПб , 2001. – 194 с (12 п л ).
6. Сигитов С. Духовный строй музыки Белы Бартока – СПб., 2003. – 255 с. (16 п л )
- 7 Сигитов С. Габриель Форе Сокровенное искусство. Изд. 2-е, испр и доп. – СПб., 2004 – 349 с (22 п л.).
8. Сигитов С. Герман Окунев Лики творчества и времени (К 75-летию со дня рождения Г. Г. Окунева. К 100-летию со дня рождения Д Д Шостаковича). – СПб , 2006 – 313 с. (19,75 п л.).

### Статьи

- 9 Sigutov S. La musique de Fauré en Russie // Association des Amis de Gabriel Fauré Bullutin n. 14. – Paris, 1977 (0,3 п.л.).

10. Сигитов С. О роли целостных структур в музыке XX века. (Скрябин. Шёнберг Барток)//Проблемы классической и современной музыки: Сб тр. XXXV (межвузовский) – М., 1977 – С 130–154 (1 п л).

11. Сигитов С.М Павел Флоренский – пути к музыке (синергия и гетерофония) // Памяти Павла Флоренского /Ред -сост С.М Сигитов/ Сб. науч ст – СПб , 2002. – С 149–160 (1 п л).

12 Сигитов С М От пифагорейской музыки сфер до пневмато-сферы Павла Флоренского (Поиски категорий философии музыки XX века)//Памяти Павла Флоренского/Ред -сост С М Сигитов/ Сб. науч ст. – СПб , 2002 – С 161–180 ( 1,5 п л )

13 Сигитов С. Симфонизм Авета Тертеряна и философия музыки XX века//Авет Тертерян 75 Традиции и новаторство Международная конференция-фестиваль Сб науч ст – Ереван, 2005 – С. 13–19 (0,4 п л.).

14 Сигитов С Школа классической и религиозной музыки Луи Нидермейера и ее роль в формировании творческой личности Габриеля Форе//Проблемы музыкознания и музыкального образования Сб науч. ст – Вологда, 2006 – С 73–76 (0,5 п л).

15. Сигитов С М Методика философско-культурологического изучения творчества Габриеля Форе в аспекте идей о Павла Флоренского//Методология культурологического исследования (Культурологические исследования' 06) Сб науч тр – СПб РГПУ им. А.И Герцена, 2006 – С 128–134 (0,5 п л )

16. Сигитов С М Эвристическая значимость идей Павла Флоренского для изучения творчества Габриеля Форе // Известия Волгоградского государственного педагогического университета Социально-экономические науки и искусство Научный журнал – Волгоград, 2007) – № 3 (21). – С 91–95 (0,5 п л )

Всего опубликовано по теме диссертации 93,75 п л

Отпечатано в типографии издательства «Сударыня»  
196128, Санкт-Петербург, Московский пр , 149 В  
Тел 388-93-41 E-mail sudar@pochta.ru  
Тираж 100 экз