

РЫЖКОВА НАТАЛИЯ ПАВЛОВНА

natasharyzhkova17@gmail.com

Студентка IV курса историко-теоретического факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

NATALIA P. RYZHKOVA

natasharyzhkova17@gmail.com

Fourth-year student of the historical and theoretical faculty of the Moscow Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow
125009 Russia

АННОТАЦИЯ

«Пеллеас и Мелизанда» М. Метерлинка в интерпретации Габриеля Форе

Статья посвящена одному из первых музыкальных воплощений пьесы М. Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда» — музыке Г. Форе к лондонскому спектаклю 1898 года. В статье представлена история создания музыки Г. Форе к драме М. Метерлинка, дан детальный анализ структурного материала в соотношении с композицией пьесы; выявлены интонационные связи и тематические переклички между номерами музыки к драме, которые сопоставлены с символическими арками в литературном тексте. Отдельный предмет изучения — связи музыки к драме с другими сочинениями Форе: самозаимствование материала (сицилиана для виолончели и фортепиано, фрагмент из фантазии для флейты и фортепиано) и проекция в будущее *Песни Мелизанды*, которая определила тематизм и интонационную структуру трех номеров из вокального цикла «Песнь Евы» на стихи Ш. ван Лерберга.

Ключевые слова: Метерлинк, символистский театр, Г. Форе, «Пеллеас и Мелизанда», музыка к драме, интерпретация, сюита, П. Кэмпбелл, Ш. Кёклен, интонационные связи, тематические трансформации, лейтмотив, «Песня Мелизанды», «Песнь Евы»

ABSTRACT

***Pelléas and Mélisande* by M. Maeterlinck in the Interpretation of Gabriel Fauré**

The first musical embodiment of Maurice Maeterlinck's play *Pelléas et Mélisande* belongs to Gabriel Fauré, who has created the music for London performance in 1898. In this article incidental music serves as the subject of research. The main goal is to represent the history of composing of Fauré's music, hereafter to analyze the structure of thematic material in connection with composition of Maeterlinck's play, then to reveal melodic links between episodes of incidental music and compare them with symbolic ties of the writer. A separate subject of research is correspondence the incidental music with Fauré's others works: a) citation of his own oeuvres (*Sicilienne* for cello and piano, and fragment of *Fantasia* for flute and piano), b) projection into the future of the *Chanson de Mélisande*, which defined the themes of the three numbers from the vocal cycle *La chanson d'Ève* on the verses of Ch. van Lerberghe.

Keywords: M. Maeterlinck, symbolist theater, G. Fauré, *Pelléas et Mélisande*, incidental music, interpretation, suite, Patrick Campbell, Charles Kœchlin, thematic transformations (material), melodic links, leitmotiv, *Chanson de Mélisande*, *La chanson d'Ève*

Наталья Рыжкова

«ПЕЛЛЕАС И МЕЛИЗАНДА» М. МЕТЕРЛИНКА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ГАБРИЕЛЯ ФОРЕ¹

Творчество Мориса Метерлинка (1862–1949), одной из ключевых фигур французского символизма, еще при жизни писателя привлекало внимание исследователей, которые старались с разных ракурсов подойти к изучению его литературного стиля, мировоззрения, философских взглядов и эстетики, художественного мира и образной системы². Современные русскоязычные работы по данному вопросу представлены комплексными исследованиями³, где освещается широкая проблематика, относящаяся к эпохе рубежа XIX–XX веков в целом, и где Метерлинк предстает выразителем духа времени и специфических черт французской культуры, одна из которых — феномен *музыкальности* поэтического языка. Этот феномен, являющийся отличительной характеристикой стиля французских писателей, предшественников и современников Метерлинка — Ш. Бодлера, П. Верлена, С. Малларме, А. Рембо, Э. Верхарна, — заслуживает особого внимания в рамках данной статьи.

Особенность метерлинковской музыкальности связана с жанровой спецификой его творчества (пьесы и стихи, близкие по складу народным песням и балладам). Поскольку пьеса — синтетический жанр, предполагающий взаимодействие литературного языка, сценического ряда, мимики, искусства жеста, слово оказывается не единственным смыслонесущим компонентом произведения, и в некоторых случаях функции слова могут быть переданы другим элементам спектакля. Внимание переключается на интонационную, ритмическую, фоническую выразительность слов и их сочетаний, что усиливает мелодичность речи.

¹ Данная статья написана на основе курсовой работы, выполненной на кафедре истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории, научный руководитель — канд. иск., доц. Е. В. Ровенко.

² Среди изданий, вышедших в свет в начале XX века, назовем, например, литературоведческие труды таких зарубежных авторов, как А. Бонье [2], А. Гейне [5], Л. Зеринг [7], Э. Штейгер [19], а также труды на русском языке, принадлежащие М. Саломону [14], В. Хвостову [16], В. Чаговцу [17].

³ Таковы, в частности, книги В. Крючковой [10] и А. Владимировой [2].

Определенная музыкальность достигается благодаря отточию между фразами действующих лиц, обозначающим паузы. Будучи расположенными на соизмеримых расстояниях друг от друга и после сходных слов, отточия формируют *особую ритмическую канву* текста.

Ритмические акценты зачастую падают на служебные части речи: междометия, вводные слова, предлоги и союзы, которые, повторяясь в смежных строках, придают прозаическому тексту метрический профиль. В системе Метерлинка подобные слова наделены скрытым смыслом; причем можно сказать, что автор вырабатывает свою *инверсионную систему смыслообразования*: звукоподражания, вздохи, междометия — слова, не значащие в повседневной речи почти ничего, — обладают у Метерлинка наибольшим значением, а слова, к которым мы привыкли как к смыслонесущим, оказываются наименее существенными: «...слова, кажущиеся сначала бесцельными, только и имеют значение в произведении. В них скрыта его душа...» [11, 73]⁴.

Основным же сокровищем, источником жизни и познания мистических символов Метерлинка считал *молчание*, заключающее в себе возвышенность и духовность нашего мира: «Молчание — это стихия, в которой зарождаются великие идеи, чтобы совершенными и величественными выйти на свет жизни, над которой они будут властвовать» [11, 1]. Потенциально молчание допускает бесконечный спектр значений, а из этого следует, что оно является вершиной инверсионной системы смыслообразования. Здесь кончатся слова и начинается нечто, смысл чего уже не подвластен слову, будучи выше последнего. Среди искусств есть лишь одно, владеющее нефиксированными смыслами, которые не определяемы словами в принципе, — это музыка. Звучание потаенного идеального мира, истинные его голоса — всё это раскрывается тогда, когда затихают слова: в тишине можно расслышать подлинные смыслы, излучаемые универсумом, — смыслы по природе своей невербализуемые, музыкальные.

Впрочем, сам Метерлинка парадоксальным образом не испытывал интереса к музыке. Французский музыковед Жан-Мишель Некту приводит свидетельство гражданской жены Метерлинка, актрисы и певицы Жоржетты Леблан (Georgette Leblanc) о том, что писатель не выносил не только звуков, но и вида фортепиано [27, 169]. И в то же время, вопреки личной неприязни драматурга, его пьесы служили источником вдохновения для многих музыкантов⁵. Возможно, это связано со спецификой художественного мира и стилистики произведений писателя.

⁴ Подобная система смыслообразования инспирирована сущностными свойствами творчества Метерлинка: таковы недосказанность сюжета, неоднозначность образов; атмосфера затаенности и настороженности, создаваемая с помощью особых поэтических приемов (употребление эллипсисов, неоднозначно интерпретируемых метонимий и метафор и т. д.).

⁵ Уже при жизни писателя имели место многочисленные опыты обращения музыкантов к его текстам: две увертюры английского композитора Сирила Мейера Скотта: «Пеллеас и Мелизанда» (1900) и «Принцесса Маллен» (1902), оперы «Ариана и Синяя Борода» П. Дюка (1907) и «Монна Ванна» Анри Феврира (1909), оркестровая прелюдия

Тема «Метерлинк в музыкальной культуре» чрезвычайно интересна, обширна и может послужить предметом отдельного исследования: во-первых, практически каждое драматическое произведение бельгийского писателя находило даже не одно музыкальное воплощение; во-вторых, жанровая панорама подобных опытов чрезвычайно разнообразна (музыка к постановкам пьес, балет, опера, симфонические произведения). На основе соответствующих музыкальных композиций зачастую создавались симфонические сюиты. Кроме того, источником вдохновения служила поэзия Метерлинка (как на языке оригинала, так и в переводах)⁶. В целом в настоящее время известно около тридцати разножанровых музыкальных произведений по Метерлинку.

1. ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ МУЗЫКИ ФОРЕ К «ПЕЛЛЕАСУ И МЕЛИЗАНДЕ»

Среди произведений бельгийского писателя наибольшей известностью пользуется ранняя драма «Пеллеас и Мелизанда» (1892), в которой очень ярко отражены важнейшие принципы драматургии Метерлинка⁷.

А. Онеггера к драме «Аглавена и Селизетта» (1917), оперы «Сестра Беатриса» Димитриса Митропулоса (1919), «Синяя птица» Альбера Вольфа (1919) и др. В те же годы к сюжетам Метерлинка охотно обращались и в России. Среди сочинений отечественных композиторов — неоконченная опера «Монна Ванна» С. В. Рахманинова (1906), одноактная опера «Неотразимая» М. А. Остроглазова по пьесе «Непрощенная» (1906), музыка к пьесе «Сестра Беатриса» для хора в сопровождении фисгармонии А. К. Лядова (1906), музыка к спектаклю «Синяя птица» и оркестровая сюита И. А. Саца (1908), опера-легенда «Сестра Беатриса» А. Т. Гречанинова (1908–1910), заключительная сцена к драме «Алладина и Паломид» для большого оркестра Д. М. Мелких (1913), опера «Сестра Беатриса» А. А. Давидова (1914), два отрывка из музыки к драме «Ариана и Синяя борода» А. Н. Александрова (1919), опера «Семь принцесс» В. В. Нечаева (1923), вступление к драме «Принцесса Маллен» М. О. Штейнберга.

Интерес композиторов к творчеству Метерлинка сохраняется на протяжении всего XX столетия вплоть до наших дней: упомянем музыкальную драму в трех актах «Мададжара» Б. К. Яновского (1970; использован сюжет пьесы «Сестра Беатриса»), оперу «Лела» по мотивам пьесы «Монна Ванна» Р. И. Лагидзе (1973), песни к к/ф «Синяя птица» А. П. Петрова (1976), балет в двух действиях «Синяя птица» М. А. Раухвергера (1980), оперы «Там, внутри» литовского композитора Г. Купрявичуса (1977), «Слепые» австрийского композитора Б. Фуррера (1989) и оперу В. Л. Авербах с тем же названием (1994).

⁶ Среди вокальных сочинений на слова Метерлинка — песни французского композитора Деодá де Северака (Déodat de Séverac), «Теплицы» (цикл из 5 песен) Эрнеста Шоссона (Ernest Chausson), шесть песен австрийского композитора Александра Цемлинского (Alexander von Zemlinsky), романсы «Отсветы» ор. 26 №3 С. И. Танеева, «А если он возвратится?» ор. 1 №5 М. А. Иванова-Борецкого, три песни ор. 5 Б. Л. Яворского, романс «Может быть» Л. А. Новоселова, вокальный цикл «Зимние желания» ор. 4 Б. В. Карагичева.

⁷ В силу популярности «Пеллеаса и Мелизанды» существует много исследований, посвященных символической структуре пьесы, ее месту в творческом наследии Метерлинка, ее связям с философскими представлениями поэта. Данная проблематика отражена в следующих трудах: «Метерлинк как философ и поэт» Л. Зеринга [7], «Бель-

Премьера пьесы состоялась 17 мая 1893 года на сцене театра «Буфф-Паризьен» («Théâtre des Bouffes parisiens») под руководством Орельена Мари Люнье-По (Lugné Poes). Как указывает Р. Орледж, постановка сперва вызвала непонимание, отторжение у парижской публики и враждебность критиков [29, 170]. Однако показательно, что присутствовавшие на спектакле С. Малларме и К. Дебюсси были им заинтересованы⁸. Вскоре драма стала одной из самых популярных, значительных символистских пьес и достаточно быстро распространилась не только по всей Европе, но и за ее пределами. В частности, стоит отметить постановки Макса Райнхардта в Берлине (1901) и в Бостоне (1912), а также отечественную постановку 1907 года в театре В. Ф. Комиссаржевской под руководством В. Э. Мейерхольда (в переводе В. Брюсова, в главной роли — Вера Комиссаржевская)⁹.

Сразу после первой драматической постановки 1893 года пьеса привлекла внимание не только критиков, писателей-символистов, драматургов, но и композиторов. Среди музыкальных произведений по данной пьесе особой известностью и вниманием исследователей пользуется опера Дебюсси — наиболее развернутое и утонченное сочинение, принадлежащее перу новатора мирового масштаба¹⁰ (поставлена в 1902 году на сцене парижского театра «Опера-Комик»). Вскоре вслед за Дебюсси к пьесе «Пеллеас и Мелизанда» обратились композиторы из разных стран: А. Шёнберг (симфоническая поэма ор. 5, 1902–1903), Я. Сибелиус (музыка к спектаклю ор. 46, 1905), С. Скотт (увертюра, 1900¹¹).

Симфоническая поэма Шёнберга в основном ставится в контекст иных его произведений первого, еще связанного с тональностью, периода. Скрупулезный анализ, предложенный Н. О. Власовой, вполне исчерпывает данную проблематику [4, 79–84]. Было бы заманчиво изучить музыку к драме, созданную Я. Сибелиусом, — на русском языке, судя по всему, ее исследований не существует. Но для выполнения этой задачи необходимо владение финским языком. В настоящее время продолжается работа над изданием

гийская драма от Метерлинка до наших дней» И. Д. Шкунаевой [18], «Поэтический театр М. Метерлинка» А. Д. Михайлова (небольшой, но емкий текст, изданный в виде предисловия к пьесам) [12] и др. Поэтому в данной статье мы сочли возможным не останавливаться подробно на анализе пьесы Метерлинка. Некоторые черты художественного мира, отраженного в этом произведении, мы затрагиваем в ходе музыкального разбора.

⁸ Примечательно, что уже первое исполнение пьесы содержало музыкальный номер (хотя и единственный) — песню Мелизанды о трех слепых сестрах. Музыка написал друг Метерлинка Габриель Фабр (Gabriel Fabre) [27, 170].

⁹ Впрочем, и режиссерская работа Мейерхольда, и игра главной актрисы, судя по отзывам, были не слишком удачны и убедительны.

¹⁰ В отечественной традиции следует отметить главы исследований Ю. А. Кремлева [9, 335–408] и Л. М. Кокореовой [8, 23–77].

¹¹ Примерно в то же время Скотт написал увертюру к пьесе «Аглавена и Селизетта» и увертюру с заключительным хором к «Принцессе Мален» (ок. 1912).

полного собрания сочинений Сибелиуса¹²; в рамках проекта будет опубликована и музыка к «Пеллеасу и Мелизанде».

Однако несмотря на известность названных выше сочинений по пьесе Метерлинка, первое музыкальное воплощение «Пеллеаса и Мелизанды» принадлежит Габриелю Форе. Сочинение Форе примечательно не только своим первенством, но и особенностями интерпретации произведения Метерлинка. Композитор предложил свое видение пьесы, которое чрезвычайно понравилось писателю и уже поэтому достойно рассмотрения.

После упомянутой выше французской премьерной постановки «Пеллеаса и Мелизанды» труппа Люнье-По в марте 1895 года поехала в Лондон, где представила пьесу на языке оригинала [27, 170]. Данный спектакль привлек внимание английской актрисы Патрик Кэмпбелл (Patrick Campbell)¹³, которая, не владея в совершенстве французским, обратилась за помощью к своему другу, Джеку Маккейлу (Jack W. Mackail).

Будучи одной из ведущих английских актрис конца XIX — начала XX века, известной по ролям в пьесах У. Шекспира, Б. Шоу, А. Пинеро, Г. Ибсена, М. Метерлинка, Кэмпбелл настолько вдохновилась образом Мелизанды, что решила попробовать свои силы в его воплощении. Образ метерлинковской героини оказался чрезвычайно близким для актрисы. «Я понимала Мелизанду так, как будто она была частью меня самой еще до того, как я появилась на свет. Я знала, что смогу облечь в краски, формы и звуки красоту написанных слов», — вспоминала Кэмпбелл в книге «Моя жизнь и кое-что из писем» [22, 126].

Кэмпбелл была полностью вовлечена в подготовительный этап постановки пьесы: актриса в том числе проявила незаурядные организаторские способности, позаботившись об актерском составе. Так, на роль Голо она пригласила Джонстона Форбса-Робертсона (Johnston Forbes Robertson), который одновременно выступил в качестве продюсера и режиссера. Желание актрисы сыграть Мелизанду было столь велико, что она даже согласилась с условиями, выдвинутыми Форбсом-Робертсоном¹⁴. Кэмпбелл поддержал Мартин Харвей (Martin Harvey) — исполнитель роли Пеллеаса. Помимо этого, именно она позаботилась о музыкальном оформлении пьесы, заказав музыку Габриелю Форе.

Стоит отметить, что изначально данную работу предложили Дебюсси, потому что у него к этому времени уже существовали наброски оперы

¹² Издательство *Breitkopf & Härtel* с 1998 года приступило к масштабному проекту — изданию полного собрания сочинений Сибелиуса в сотрудничестве с Финским обществом Сибелиуса (The Sibelius Society of Finland) и Национальной библиотекой Финляндии (The National Library of Finland; до 2006 Helsinki University Library). Был учрежден специальный Издательский комитет под председательством Тимо Виртанена (The Editorial Committee, Chairman: Timo Virtanen, Helsinki). См.: URL: <https://www.breitkopf.com/work/6198> (дата обращения: 13.07.2017).

¹³ Урожденная Беатрис Стэлла Корнуоллис-Уэст (Beatrice Stella Cornwallis-West).

¹⁴ Отправиться с ним в турне с «Макбетом» и «Гамлетом» [27, 170].



Ил. 1. Стелла Патрик Кэмпбелл

«Пеллеас и Мелизанда». Но композитор отверг предложение, которое ему не показалось заманчивым, и тогда миссис Кэмпбелл обратилась за помощью к Форе [27, 170–171]. Несмотря на короткие сроки, он с охотой приступил к работе. Композитор написал своей жене: «Я должен буду усердно работать над “Мелизандой”, когда вернусь домой. У меня едва есть полтора месяца, чтобы написать всю музыку для пьесы. Правда, часть ее уже находится в моей голове!» [21, 90]. Для того чтобы уложиться в срок, композитору пришлось использовать и уже готовые сочинения, о чем подробнее будет написано далее. Кроме того, некоторые трудности создавало отсутствие у Форе в данном случае интереса к инструментовке (что, конечно, несколько странно для французского музыкального вкуса), поэтому оркестровку композитор поручил своему ученику Шарлю Кёклену (Charles Koechlin) [29, 173]. В июне 1898 года партитура была завершена. Миссис Кэмпбелл писала: «И вот его музыка была готова. Форе уловил с чрезвычайно нежным вдохновением поэтическую красоту, которая пронизывает и окутывает прекрасную пьесу Метерлинка <...>» [22, 127].

Премьера спектакля состоялась в Лондоне на сцене театра Принца Уэльского (Prince of Wales Theatre) 21 июня 1898 года; дирижировал Форе. Затем прошло еще девять утренних представлений в период до 9 июля. Впрочем, несмотря на то что публика приняла пьесу, обращают на себя внимание противоречивые мнения о ней критиков.

Так, было отмечено, что лондонская интерпретация «Пеллеаса» гораздо проще, «приземленнее», чем французский спектакль режиссера О. Люнье-По. Критики из лондонской газеты «Таймс» негативно высказались по поводу спектакля Форбса-Робертсона. Один из рецензентов, вероятно, почувствовав некоторую «декоративность» музыки Г. Форе, сопоставил производимое ею впечатление с эффектом «газовых занавесок» (они фигурировали в парижской версии), добавив, что музыкальное сопровождение было «менее прозрачным, чем упомянутая занавеска, и если цель была в том, чтобы произвести эффект угловатости актерских жестов, то она была достигнута в полной мере» [29, 172].

В то время как, судя по приведенному отзыву, музыка Форе не пришла по душе критикам, игра миссис Кэмпбелл, наоборот, оставила приятные впечатления. Авторы рецензий выразили единодушное одобрение актрисе: «Мы увидели Мелизанду, пленившую наш слух и зрение, еще более прекрасную, чем она рисовалась в мечтах»; «Очаровательная манера произнесения текста, свобода и легкость движений, изящество — все было олицетворением физической грациозности, изысканного поэтического обаяния» (цит. по: [13])¹⁵.

¹⁵ Как замечает А. Г. Образцова относительно игры Кэмпбелл, «Мелизанда надолго вошла в ее репертуар, выявив глубинные и важные основы ее творчества. <...> Вдохновенное, какое-то будто прозрачное исполнение Патрик Кэмпбелл роли Мелисанды обнаружило с особой отчетливостью общность ее искусства с широкими, разнообразными идейно-художественными поисками европейской поэзии — от Бод-

Сам автор в связи с лондонской премьерой написал актрисе следующее письмо: «Дорогая госпожа <...>. Может быть, только тот, чье воображение породило Мелизанду, способен по-настоящему оценить, сколь великолепно Ваше исполнение, ибо Ваша Мелизанда жизненнее, прелестнее, чем она когда-либо была. <...> Когда увидите мистера Форбс-Робертсона, передайте ему мою благодарность и восхищение. Он также очень хорош, он достоин быть вашим партнером; в ряде сцен и он подымал пьесу, Вы же делали это с начала и до конца. Короче говоря, Вы и великолепный, идеальный Пеллеас дали мне возможность испытать ощущение счастья от красоты, такой совершенной, гармоничной, нежнейшей, какой я не знал до сего дня. Еще раз — спасибо. Предвкушаю бесконечное наслаждение — увидеть Вас еще раз в четверг. М. Метерлинк» [22, 130].

В целом же лондонская постановка была настолько успешной, что ее показали в Америке (с музыкой Г. Форе). Однако нельзя сказать, что это обстоятельство отразилось счастливо на судьбе полной партитуры музыки к драме. Вообще говоря, существуют три разных партитуры «Пеллеаса и Мелизанды» Г. Форе: две полные партитуры музыки к драме и симфоническая сюита из отдельных номеров.

Первая партитура содержит изначальную версию оркестровки, выполненную Ш. Кёкленом в период с 7 мая по 5 июня 1898 года (по нескольким эскизам самого Форе). Вторая партитура является новой редакцией, по которой Форе дирижировал в Лондоне на премьерке; также в этой рукописи в некоторых местах заметен почерк Кёклена¹⁶. Изучение музыки к драме Форе несколько осложняется тем обстоятельством, что две эти партитуры не были изданы и существуют только в виде рукописей, хранящихся в зарубежных архивах (Национальная библиотека Франции, Королевская библиотека Альберта I в Брюсселе и др.).

Из трех упомянутых партитур сейчас нам доступна только симфоническая сюита, однако на основании знакомства с ней можно сделать определенные выводы относительно музыки к драме в целом: сюита была составлена автором из ключевых номеров сценической музыки (и, в отличие от остального материала, напечатана — полное издание сюиты вышло в 1909 году)¹⁷. Уместность обращения к сюите подкреплена тем, что

лера и Верлена до Верхарна и Блока. Основные мотивы образа были выражены с такой силой поэтического обобщения, каких актриса не достигла ни в одной другой своей роли тех лет» [13].

¹⁶ Об истории данной партитуры см.: [29, 173].

¹⁷ Первое издание партитуры сюиты: P.: J. Hamelle, n. d. (ca. 1901; репринт: Mineola: Dover Publications, 2000). Пользуется популярностью более позднее лейпцигское издание (Edition Peters, 1979). Номера сюиты (№1, *Прелюдия*, №2, *Пряха* и №4, *Смерть Мелизанды*) впервые исполнил в Париже в сезонах 1901, 1902 и 1903 года концертов Ламуре Камиль Швеййяр.

Существует также авторское переложение трех частей сюиты (№1, *Прелюдия*, №3, *Сицилиана*, и №4, *Смерть Мелизанды*) для фортепиано соло; №1 и №4 изданы в Париже издательством J. Hamelle в 1921 году, а №3 — в 1898 году. Аналогичное переложение

составляющие ее части, как будет показано в дальнейшем, являются основным интонационным источником практически для всех номеров музыки к драме.

Кроме того, в некоторых зарубежных исследованиях довольно подробно проанализирована музыка к спектаклю. Прежде всего назовем две статьи в музыковедческих журналах — принадлежащие упоминавшемуся уже Ж.-М. Некту [27] и английскому музыковеду Р. Орледжу [29]. Также обращает на себя внимание фундаментальный труд немецкого музыковеда А. Колбус «Метерлинк, Дебюсси, Шёнберг и другие: “Пеллеас и Мелизанда”» [24]. Из перечисленных источников можно почерпнуть сведения о тех фрагментах музыки Форе, которые составляли звуковое сопровождение самого драматического действия¹⁸.

2. ХАРАКТЕРИСТИКА МУЗЫКИ К ДРАМЕ.

ИНТОНАЦИОННЫЕ СВЯЗИ МЕЖДУ ТЕМАМИ

Музыка к драме Форе включает в себя девятнадцать номеров (см. Приложение 1), два из которых утеряны. Кроме оригинального материала, имеются самозаимствования — *Сицилиана* и *Фантазия для флейты и фортепиано* op. 79. Номера неравновелики по протяженности и композиции, различны по тематическому наполнению: кроме достаточно масштабных и законченных в структурном отношении частей, музыка к драме содержит небольшие фрагменты (отдельные темы, сопровождающие реплики героев; четырехтактные, незавершенные с формальной точки зрения построения и т. д.). В силу сказанного целостный анализ музыки к драме представляет нелегкую задачу. Поэтому сразу стоит оговорить наиболее важные особенности данного произведения Форе, чтобы они служили ориентиром в поиске метода исследования.

Несмотря на обманчивую ясность и «непритязательность» музыки, она организована очень изысканно; так, между номерами существуют тесные *интонационные связи*. Можно выявить несколько главных тематических элементов, становящихся источником для остального музыкального материала (фактически речь идет об одном из вариантов принципа монотематизма, наподобие предложенного Листом в «Фауст-симфонии» или в симфонической поэме «Гамлет» — с учетом всей разницы творческих

№2 сюиты (*Пряха*) было выполнено Альфредом Корто (Alfred Cortot) (Р.: J. Hamelle, 1921); данный номер был обработан для виолончели и фортепиано Леопольдом Ауэром (Leopold Auer) (Р.: Hamelle, n. d. [1907]). Для фортепиано в четыре руки всю сюиту перекладывал Жан Роже-Дюкас (Jean Roger-Ducasse) (Р.: J. Hamelle, n. d. [ca. 1921]).

¹⁸ Фрагменты систематизированы названными авторами и представлены в виде таблиц: [29, 177; 27, 189–190; 24, 235–237].

Есть и другие работы, посвященные данной проблематике, но они менее информативны и в некоторой степени вторичны: диссертация на финском языке «Г. Форе: “Пеллеас и Мелизанда” — музыкальная интерпретация символистской драмы» [23] и диссертация на английском языке Дж. Ли «Сравнительный анализ музыки к драме Метерлинка “Пеллеас и Мелизанда” Г. Форе и Я. Сибелиуса» [25].

методов и стиля композиторов, а также и масштаба произведений). При этом указанные тематические элементы претерпевают изменения, обусловленные конкретной драматической ситуацией и призванные выявить характер последней: это позволяет пойти на некоторый риск и провести параллели даже с методом лейтмотивных преобразований оперного плана. Но возможны сопоставления и с методом тематических трансформаций в симфонической музыке, который предполагает наличие одной яркой темы, сильно модифицирующейся («Фантастическая симфония» и «Гарольд в Италии» Берлиоза, «Тассо» Листа). Впрочем, намерения Форе, конечно же, гораздо более скромны, а трансформации его тем никогда не достигают перерождения в их противоположность. Поэтому в аспекте метода тематических преобразований речь может идти исключительно об аналогиях, но никоим образом не о полном уподоблении сценической музыки Форе упомянутым выше произведениям.

Основной тематический материал сконцентрирован в пределах четырех наиболее крупных номеров. Они представляют собой антракты к I, II, III и V действиям: это, соответственно, *Прелюдия*, *Сицилиана*, *Пряха*, *Смерть Мелизанды*¹⁹. Именно эти номера содержат важнейшие тематические элементы, служащие интонационной основой для иных, менее масштабных музыкальных фрагментов. Исключение составляет отдельно написанная *Песня Мелизанды* о трех сестрах (из III акта), которая стилистически выделяется на фоне остальной музыки. Это единственный вокальный номер из девятнадцати; вероятно, песня исполнялась во время спектакля самой актрисой²⁰.

Впоследствии композитор объединил названные четыре антракта в симфоническую сюиту ор. 80. Поскольку она довольно известна, сразу стоит отметить примечательную деталь, касающуюся изменения последовательности номеров в сюите относительно музыки к драме: *Пряха* перемещена на второе место, перед *Сицилианой*. Вероятно, данное решение продиктовано чисто музыкальной логикой следования материала, которой руководствовался Форе при составлении сюиты²¹: *Прелюдия* и *Пряха* объединены тональностью G-dur и довольно светлым характером музыки, также налицо их тематическое сходство; элегически-мечтательная, печальная *Сицилиана*, будучи единственным танцем среди частей сюиты, вносит жанровый, ладовый и образный контраст, подводя тем самым к трагической кульминации — *Смерти Мелизанды*.

¹⁹ Антракт к IV действию представляет собой обработку фрагмента *Фантазии для флейты и фортепиано* ор. 79 (1898).

²⁰ В пьесе Метерлинка Мелизанда поет дважды: в сцене за прялкой и в сцене у башни. К сожалению, партитура песни оказалась нам недоступна. Мы руководствовались анализом музыки на слух (в интернет-сети есть записи с оркестром), а также переложением песни для голоса и фортепиано, принадлежащим самому Форе (посмертное издание: P.: J. Hamelle, n. d. [1937]).

²¹ В рамках спектакля данные четыре музыкальные пьесы не звучат подряд, и логика их распределения иная.

Из перечисленных антрактов все оригинальны, за исключением *Сицилианы*. *Сицилиана*, *Серенада* и короткий *Менуэт* представляли собой музыкальные номера, написанные Форе к балету-комедии Мольера «Мещанин во дворянстве». *Сицилиана*, скорее всего, была задумана как танец для завершающего спектакль номера — «Балета наций». Премьера произведения с музыкой Форе должна была состояться 3 апреля 1893 года в парижском театре «Эдем». Но банкротство театра и его закрытие 30 марта воспрепятствовали постановке. Спустя пять лет композитор вернулся к *Сицилиане* и преобразовал ее в самостоятельное камерное произведение — пьесу для виолончели и фортепиано op. 78 (1898). В том же году было выпущено переложение для фортепиано соло [24, 228].

Ко времени сочинения музыки к «Пеллеасу и Мелизанде» *Сицилиана* приобрела невероятный успех не только у французской публики, но и у исполнителей. Вероятно, поэтому композитор решил не упускать возможности познакомить уже английского слушателя с одним из лучших своих произведений²². Можно предположить, что во время сочинения тем большинства номеров (конец I действия, антрактов ко II, III и V действиям) Форе отталкивался именно от имеющегося уже материала *Сицилианы*.

Наличие интонационных связей между номерами приводит к возникновению *тематических арок*, что придает композиции музыки к драме особенное структурное совершенство, целостность и необычайное внутреннее единство. Видоизмененное повторение важнейших тематических элементов на расстоянии, их переключки заставляют рассматривать построение музыки к драме по принципу обновляющейся, варьированной и рассредоточенной повторности (своего рода «развитие по спирали»). Исследователь Анита Колбус замечает, что самой главной композиторской идеей музыки к спектаклю является «циклический принцип» [24, 237].

Кроме того, некоторые темы не только формируют «арки», но и участвуют в создании драматургии иного рода — они сопоставляются, контрастируют друг другу (хотя до прямого столкновения тематических «персонажей» дело не доходит); тем самым достигается эффект музыкального антагонизма тематических элементов, отражающего основную коллизию пьесы.

Исходя из вышеперечисленных особенностей музыки к драме, логично выбрать такой метод ее анализа, при котором характеристика тематического материала будет дополняться указанием на дальнейшее его интонационное развитие и включение в систему структурных связей. Поэтому сначала мы дадим характеристику исходным интонационным и тематическим

²² В пьесе, благодаря поручению аккордовой фигурации солирующей арфе, а темы — солирующей флейте, музыка *Сицилианы* приобрела особенно изысканный и нежный характер.

элементам²³ в порядке их появления, а затем будут рассмотрены порождаемые ими мелодико-интонационные и конструктивные связи.

К основополагающим тематическим элементам — интонационным источникам относятся: первая и вторая темы *Прелюдии*; заключительный мотив валторны из *Прелюдии* и мотив кларнета из *Интерлюдии* (№4, конец I акта). Рассмотрим подробнее каждую из этих четырех тем.

Первая тема *Прелюдии*. Первый номер музыки к драме открывается плавной, неспешно-задумчивой, протяжной главной темой эпического, повествовательного характера. Благодаря чисто диатонической основе мелодии, довольно спокойной, словно бы уютно ощущающей себя в границах терции, диатоническим аккордам (в первых двух фразах), тихому звучанию струнных первая тема может вызвать в представлении слушателя образ далекого прошлого, картину величественного Средневековья.

1 Прелюдия, первая тема (т. 1–8)

Quasi Adagio $\text{♩} = 48$

В первых тактах тональность G-dur обретает модальный оттенок (обратная функциональная последовательность T–D–Sp–Tr — доминанта идет в субдоминанту; гармония Tr привносит мягкие краски, возникает эффект ладовой переменности G–e; также есть основания трактовать приведенную гармонию как показатель колеблющейся тональности). Ладовые особенности обуславливают характеристику темы: словно возвышенный образ средневековых замков окутывает загадочная пелена печальных воспоминаний. Существует и другая, весьма специфическая интерпретация образного смысла данной темы: как характеристики главной героини; например,

²³ Некоторые из них скорее могут быть поняты как мотивы, поскольку ни с точки зрения интонационного профиля, ни с точки зрения внутренней структуры не достигают до уровня полноправных тем.

А. Колбус обозначает эту тему как «первую тему Мелизанды» [24, 237, 246]²⁴. Мнение Колбус, скорее всего, обусловлено центральной ролью Мелизанды в пьесе; а значит, ее образу, по мысли исследователя, должны быть посвящены самые важные темы [24, 237].

В процессе развития основная тема *Прелюдии* хроматизируется, при этом мелодически, темброво и фактурно варьируясь, что приводит к драматизации образа и дает, вероятно, больше оснований для соотнесения данного музыкального материала с трепетным душевным миром Мелизанды. Впрочем, судя по всему, сам композитор никак не атрибутировал ни одну из тем *Прелюдии*.

Вторая тема *Прелюдии*. Следующая тема, которая играет не менее важную роль в последующем развитии музыкального материала, появляется в среднем разделе *Прелюдии*. Более эмоциональная, яркая, лирико-драматическая, она связана, как можно предположить, с новой образной сферой — человеческих чувств: здесь рождается образ романтической любви как стихийной силы (см. пример 2 на с. 130).

Данная тема поручена солирующей виолончели, видимо, из-за ее полнотембрового, экспрессивного тембра (дублировки у флейт создают мягкий ореол); ощущение трепетности, взволнованности возникает во многом благодаря триольной пульсации фактуры у альтов и вторых скрипок, а также тремоло литавр. Остинатный ритм в сопровождении подготавливает появление следующего значимого элемента — мотива *рога Голо* (речь о нем будет идти далее). Мелодическая линия охватывает большой диапазон, наполнена скачками на широкие интервалы — малую сексту, чистую квинту. Если звучание главной темы выдерживается преимущественно в тихой динамике (*p*, *pp*), и мелодическая линия плавно переходит от одного инструмента к другому, то тема среднего раздела исполняется более решительно, громко (*mf*, *f*), сразу у инструментов из двух групп — виолончелей и флейт. В отличие от диатонического последования аккордов в начальных фразах первой темы, вторая тема *Прелюдии* обладает неустойчивым характером: $\text{D}^{\flat 7} \rightarrow \text{Tr}$ (по *h*-moll); возможна и другая трактовка, в пределах *D*-dur: на бас — тоническую терцию накладывается последовательность $\text{S D}^{\flat} \text{T}$. Гармонический язык второй темы при развитии усложняется эллиптическими оборотами, отклонением в побочные минорные тональности, насыщается изысканными диссонантными аккордами.

М о т и в - с и г н а л. В коде появляется еще один важный тематический элемент — тревожный сигнал валторны. Самое явное, очевидное определение этой темы — образ одного из главных персонажей, Голо, а именно его охотничий рог (по сюжету пьесы Голо во время охоты в лесу встречает Мелизанду — I акт, 2-я сц.). Но сам сигнал валторны не похож на охотничий призыв: он представляет собой повторение ритмической формулы на одной высоте (*es*).

²⁴ Впрочем, ни Орледж, ни Некту подобной трактовки не предлагают.

Призрачное, отстраненное звучание мотива Голо подчеркивается неустойчивой гармонией увеличенного трезвучия — T^6 ⁵. Сигнал валторны выделен не только гармонически и темброво, но также фактурно и динамически: весь оркестр замолкает, лишь у струнных «тянется» на *p* увеличенное трезвучие, и в самый тихий момент (при динамике *pp*) вступает соло валторны. Данный валторновый сигнал можно наделить и более глубоким символическим значением — мотива рока, фатума.

3 Сигнал валторны из Прелюдии (т. 70–73)

Часто мотив Голо появляется в пьесе в моменты предзнаменования трагических событий: уже в рамках *Прелюдии* данный мотив сопоставляется со второй темой, также на тишейшей звучности, — будто бы пытающейся «воспрянуть», но в итоге «уходящей в небытие»²⁵:

$$|D^{\circ}D_p| |D^{\circ}S| |D^{\circ}D_p| |D^{\circ}S| |D^{\circ}D^{\circ}S| |D^{\circ}T|$$

① —————

Мотив кларнета, четвертый тематический элемент, связывающий между собой отдельные номера музыки к драме, впервые звучит в *Интерлюдии* в конце I акта (№4). Это печальная, напевная, хоть и краткая, устремленная ввысь диатоническая минорная мелодия.

4 Тема кларнета из *Интерлюдии* №4

Clarinet

²⁵ Подобную роль играет мотив Голо и в опере Дебюсси. Об этом еще будет сказано в дальнейшем.

В связи с тем, что ноты всех номеров музыки к пьесе «Пеллеас и Мелизанда» нам не доступны, обратимся к материалам А. Колбус [24, 244]. Как пишет исследователь, возможно, тема кларнета отражает начало и конец любовной истории Пеллеаса и Мелизанды [там же, 240]. Эта идея находит подтверждения: во-первых, данная тема интонационно сопряжена с кругом мелодических элементов, которые можно ассоциировать с чувствами главных героев (вторая тема *Пряхи*, первая тема *Сицилианы*); во-вторых, тема кларнета соотносится с зарождением любви (финальная сцена I действия, Пеллеас и Мелизанда наблюдают за уплывающим кораблем, предсказывая бурю) и с гибелью ее вместе с Мелизандой (в преобразованном виде тема проводится в сцене смерти героини в конце пьесы).

Кроме ключевых тем-источников, о которых только что шла речь, по ходу действия появляются и другие важные темы. В III акте звучит печально-отрешенная и притом светлая, мягкая *Песня Мелизанды*, к характеристике которой и ее дальнейшей «судьбе» в рамках музыки к драме мы вернемся в следующем разделе. Эту тему нельзя назвать интонационным источником: она уникальна по своей выразительности и символическому смыслу и потому остается равной сама себе, не превращаясь в иные темы и даже почти не преобразуясь. Однако основной мотив *Песни Мелизанды* участвует в образовании важнейших структурных арок, поэтому мы упоминаем ее в контексте основополагающих музыкальных тем-источников.

5

Тема *Песни Мелизанды*

Теперь проследим интонационные связи каждой из выше описанных тем, иными словами, установим, каким образом темы-источники скрепляют остальной музыкальный материал.

Синтезом первой и второй тем *Прелюдии* является первая тема *Пряхи*: начальный период (запев) построен на заглавном мотиве первой темы *Прелюдии* — только в его метрическом и ритмическом варианте; а цепочка нисходящих секст в каденционной зоне второго периода (припева) производна от второй темы *Прелюдии*²⁶. Примечателен солирующий гобой: первая тема *Прелюдии* также по мере тембрового развития зачастую поручалась именно этому инструменту (см. т. 5 после ц. 3 и ц. 7 в партитуре *Прелюдии*).

Интонационные сопоставления значимых тем:

6а

Основная тема *Пряхи* (т. 3–6)

²⁶ Анализ интонационных связей, но в каждом случае со своими особенностями, встречается в работах: [23, 33–59; 24, 178–181].

6b Основная тема Прелюдии



6c Окончание главной темы Пряхи — цепочка нисходящих секст



6d Фрагмент второй темы Прелюдии



Что касается темы кларнета (см. пример 4), то она обладает еще более разветвленными интонационными связями. И тема кларнета, и вторая тема «Пряхи», и одна из тем *Смерти Мелизанды*, и даже тема ранее написанной *Сицилианы*²⁷ — все перечисленные темы объединены одним и тем же мотивом, везде подчеркнута трехдольность, но каждый раз звучит новый ритмический вариант первоначальной кларнетовой мелодии.

Меняется характер, жанр темы: в *Сицилиане* звучит кружащийся танец, в *Пряхе* — задумчивая песня, в *Смерти Мелизанды* тема представлена в виде мрачной, суровой сарабанды. Кроме этого, все перечисленные темы связаны одной образной сферой, которая относится к главной героине Мелизанде и ее душевным переживаниям (любовным чувствам к Пеллеасу).

Сопоставление тем, связанных с темой кларнета:

7a Тема кларнета из Интерлюдии №4



7b Основная тема Сицилианы №5 (1–5 тт.)



7c Тема среднего раздела Пряхи №10 (27–32 тт.)



²⁷ Ж. Некту в своей аналитической статье включает в комплекс этих тем еще и тему *Песни Мелизанды*, вероятно, вследствие особенностей ее мелодической конфигурации (восходящее движение по тонам минорного аккорда и интонация малой сексты). Но поскольку тема песни гармонируется по-иному, мы воздерживаемся от постулирования явных связей этих двух тем. См.: [27, 180].

7d Один из тематических элементов *Смерти Мелизанды* № 17 (28–32 тт.)²⁸

Заглавный мотив всех приведенных тем выступает своего рода главной музыкальной идеей музыки к драме, скажем так, лейтинтонацией²⁹.

Все темы-источники, которые были только что названы и рассмотрены с точки зрения интонационных связей, составляют основной каркас музыкального материала в целом.

3. КОМПОЗИЦИОННЫЙ АСПЕКТ МУЗЫКИ К ДРАМЕ: КОНСТРУКТИВНЫЕ «АРКИ» МЕЖДУ НОМЕРАМИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТЕМАТИЧЕСКИХ ЭЛЕМЕНТОВ

Обратимся теперь к рассмотрению композиционных «рифм» (тематических арок). Форте прибегает к двум типам построения подобных «рифм» на расстоянии: во-первых, выстраиваются арки, основанные на точных повторях определенных номеров, отдельных фрагментов или даже тем; во-вторых, применяется метод рассредоточенных тематических трансформаций. Эти композиционные приемы Форте применяет для того, чтобы подчеркнуть смысловые связи, целую символическую систему, которая содержится в самом тексте Метерлинка. Кроме того, зачастую те или иные темы проводятся в сопоставлении по принципу «согласия» или, наоборот, «конфликта»: подобное сопряжение тем раскрывает внутренний смысл драмы.

Сразу необходимо отметить, что некоторые темы появляются впервые не обособленно, а вкуче с другими темами или на их фоне (например, первая тема *Прелюдии* или мотив Голо). Этот фактор не позволяет проследить индивидуальный путь каждой темы и построение арок на ее основе, без того чтобы учитывать включенность этой темы в контекст, во взаимодействие и противостояние с другими тематическими «персонажами». В ходе рассмотрения музыки к драме мы иногда будем переключаться с анализа пути выбранной темы на ее сопоставление с иными темами, если того потребует многотемность музыкального номера или сценическая ситуация.

Первая тема *Прелюдии* вводится почти во все сцены с участием Мелизанды (см. Приложение 1): в I акте — № 1 (антракт к I действию), *Интерлюдии* (№ 2 и 3) вместе с мотивом Голо (обрамление сцены в лесу); во II акте — в *Интерлюдии* (№ 7) — звучит так же, как и в *Прелюдии*, вместе со второй темой и мотивом Голо (перед сценой в замке); в следующей *Интерлюдии* (№ 9) проходит только первая тема *Прелюдии* (в сцене у входа в грот во время реплики Мелизанды: «Оставьте меня, оставьте! Я хочу идти одна»); в IV акте эта тема единственный раз проводится совместно с кларнетовым

²⁸ Цепочка нисходящих секст адресует к первой теме *Праху*.

²⁹ См.: [24, 243–244; 23, 33–38].

соло (№ 16, *Интерлюдия* перед ночной сценой в парке³⁰ — последней встречей Пеллеаса и Мелизанды). В V акте первая тема *Прелюдии* более не звучит по причине психологического изменения образа главной героини: душа Мелизанды уходит здесь в ирреальное пространство; звучание спокойной светлой мажорной темы не соответствовало бы символическому значению происходящего.

Особенным этапом музыкального развития, сопряженным с первой темой *Прелюдии*, выступает антракт к III действию (*Пряхи*), поскольку, как уже было установлено, первая тема *Пряхи* представляет собой трансформированный вариант первой темы *Прелюдии* (также она в каденционной фазе вбирает в себя секстовые интонации второй темы *Прелюдии*). Можно даже с осторожностью предположить, что главная тема *Пряхи* отчасти заменяет исходную тему *Прелюдии* в плане образном и символическом — ведь оба этих элемента вполне могут быть соотнесены с образом главной героини.

Впрочем, в данном случае присутствует образно-смысловая двуплановость: основная тема, соотносимая с образом Мелизанды, проходит у гобоя на фоне мерного «жужжания» струнных (изобразительный эффект достигается с помощью триольных фигураций, ассоциирующихся со звуками вертящегося колеса прялки, за которой сидит Мелизанда). Кроме этого, согласно мнению А. Колбус, второй раз данная музыка³¹ звучит в начале сцены у окна башни (2-я сцена III действия), когда Мелизанда проговаривает (декламирует) слова песни о длинных волосах («Мои длинные волосы падают с башни») [24, 235]. Но это предположение спорно, поскольку по характеру тематизма *Пряхи* не подходит в качестве сопровождения к данному сценическому моменту.

Если музыкальный материал *Пряхи* возникает вследствие преобразования двух тем *Прелюдии*, то мотив Голо контрастирует с ними обеими, антагонистичен им по смыслу. Указанные три тематических элемента вступают в скрытое напряженное взаимодействие уже в антракте к первому действию, где музыкальными средствами показывается завязка драмы, которая будет в дальнейшем разворачиваться между главными героями на сцене. В *Прелюдии* контрастные элементы не столько сталкиваются друг с другом, сколько противопоставляются с помощью ладово-гармонических и тембровых средств: тембр солирующей валторны (мотив Голо) выделяется на

³⁰ Разные исследователи относят исполнение *Интерлюдии* № 16 к разным моментам действия: по мнению Ж. Некту, эта музыка должна была звучать в конце 2-й сцены IV действия (сцена в замке, на слова Аркеля: «Будь я Богом, я пожалел бы людские сердца»), а у А. Колбус — перед последней встречей Пеллеаса и Мелизанды. Вероятнее всего, логично предположение Колбус: в этом случае кларнетовая тема появляется исключительно в моменты свиданий Пеллеаса и Мелизанды.

³¹ Первая тема *Пряхи* возникает по ходу драматического действия дважды, и оба раза вместе со второй — как уже говорилось, интонационно и ладово связанной с кларнетовой темой и темой *Сицилианы*, из которых вытекает целый комплекс тематических образований, о чем речь пойдет позже.

фоне аккордов струнных; тревожное, таинственное звучание увеличенного трезвучия вносит напряжение и предвещает дальнейшее развитие событий.

В процессе драматического развития темы продолжают взаимодействовать друг с другом, появляясь зачастую вместе, что в каждом случае обусловлено внутренним смыслом сценической ситуации. В первом действии сочетание первой темы *Прелюдии* и мотива Голо появляется дважды, обрамляя сцену в лесу. Так, мотивом этого персонажа сопровождается его последняя реплика, завершающая данную сцену («Я тоже заблудился»). Эти слова имеют двойной смысл: их можно трактовать и в прямом смысле, и символически, как «блуждание» человеческой души, не находящей истинного пути и потому словно бы полагающейся на внеличные силы судьбы. Поэтому в дальнейшем валторновый мотив, абстрагированный от конкретного персонажа, можно интерпретировать как символ рока. Звучание этого сигнала в соответствующие сцены напряжение, ожидание каких-то трагических событий. Таким образом, сумрачная атмосфера тревожных предчувствий, пронизывающая художественный мир Метерлинка, находит свое музыкальное воплощение.

Мотив Голо имеет специфическое значение для драматургии пьесы: поскольку именно в I и II актах завязывается основная коллизия драмы, он, в качестве рокового предзнаменования, пронизывает от начала до конца первые два действия, однако далее уже не появляется в пьесе. Первый раз сигнал Голо звучит перед первой сценой со служанками в завершающих тактах *Прелюдии* (антракт к I действию). После этого валторновый мотив появляется не только в момент первой встречи Мелизанды и Голо в лесу (2-я сцена), но и во время первой встречи Мелизанды и Пеллеаса (конец 4-й сцены I акта), когда герои говорят о корабле. В данном фрагменте в тексте Метерлинка речь идет об «иностранном» корабле, на котором, как кажется Мелизанде, она когда-то приплыла в Аллемонд. Слова Мелизанды: «Это корабль, который привез меня сюда. У него большие паруса... Я его узнаю по большим парусам». Но Пеллеас предсказывает этому судну неминуемую гибель ночью: «Он повстречает бурю сегодня...». В приведенных строках уже угадываются определенные слова-символы и прочитывается глубинный смысл — возникает первое предвестие будущей трагедии. Внутренний символический смысл, которым наполнен диалог героев драмы, становится более ясным благодаря музыкальному сопровождению: за счет введения тревожного сигнала судьбы. На этот раз мотив Голо звучит *в паре с кларнетовой темой* (см. пример 4), которая появляется в первый раз именно в 4-й сцене I действия. Можно сказать, что символ любви (печальный кларнетовый мотив) сталкивается с неумолимой властью рока (тема Голо).

Следующий поворотный момент драматического действия — свидание Пеллеаса и Мелизанды в парке у источника (1-я сцена II акта). Мелизанда рассказывает Пеллеасу о своей первой встрече с Голо; во время беседы она роняет в воду обручальное кольцо, которое ей подарил Голо, и оно бесследно исчезает. Несмотря на предупреждения Пеллеаса быть осторожней,

Мелизанда, судя по всему, намеренно бросает кольцо в воду, как когда-то обронила корону, о которой не хочет больше вспоминать. Вероятно, для Мелизанды и корона, и кольцо ассоциируются с тягостными воспоминаниями о прошлом, и избавление от этих предметов для героини важнее, чем страшные последствия ее поступков. Весь скрытый смысл 1-й сцены раскрывается с помощью оркестрового сопровождения: в данный фрагмент пьесы композитор включает только один валторновый сигнал Голо (на словах Пеллеаса «Осторожней, вы его [кольцо] потеряете!»). Такой своеобразный «зов» судьбы напоминает о неминуемых роковых событиях, последующих в дальнейшем.

Во втором действии мотив Голо звучит еще дважды, обрамляя сцену Голо и Мелизанды в замке (2-я сцена II акта). Сначала валторновый сигнал вместе с первой и второй темами *Прелюдии* (это точный повтор антракта к I действию от середины и до конца — 21 такт) появляется перед 2-й сценой, где во время разговора с Мелизандой у Голо возникает мысль о ее измене, и он заставляет Мелизанду идти ночью на поиски кольца, которое ему очень дорого. Затем мотив Голо проходит уже *вместе с кларнетовой темой* перед сценой Мелизанды и Пеллеаса у грота (3-я сцена; возможно, смысл этого сочетания тем примерно тот же, что и в последней сцене I действия, — столкновение силы любви и силы рока). У Р. Орледжа есть указание на ремарку в дирижерской партитуре, принадлежащую самому Форе, — «темная сцена» [29, 177]. Видимо, в этот момент предполагается смена декораций, и звучание мотива Голо в сочетании с затемненной сценой создает ощущение тревоги, страха и неизвестности (Мелизанда не бывала в гроте, и ей не по себе)³².

Помимо мотива Голо особенным символическим и структурным смыслом обладает *мотив кларнета*, порождающий целый спектр интонаций и иных элементов. Речь об этом отчасти шла во втором параграфе; мы позволим себе называть данный мотив *лейтинтонацией*, поскольку он претерпевает наиболее интенсивные и интересные преобразования, тем самым в наибольшей мере уподобляясь лейтмотиву (в сравнении с иными темами-источниками). Мотив Голо, в общем, с точки зрения его сквозных появлений тоже ведет себя как настоящий лейтмотив; однако он остается фактически неизменным (разве что распадается на субмотивы). Перечислим в целом моменты появления кларнетовой темы, а затем более подробно рассмотрим ее символический смысл в каждой из сцен. Итак, лейтинтонация кларнета звучит в конце I действия в сцене с уплывающим кораблем; также мелодия кларнета в ритмическом варианте проводится в сцене Смерти Мелизанды (№ 17, V действие). Кроме этого, лейтинтонация связана

³² Интересно, что в опере Дебюсси секундовый мотив Голо также появляется в том числе в аналогичных местах пьесы, кроме интерлюдии перед сценой в гроте. Сходные решения в музыкальной драматургии у двух композиторов обусловлены самим текстом Метерлинка, мотив Голо и в опере Дебюсси, как уже говорилось, наделяется символическим смыслом мотива рока.

с основной темой *Сицилианы* (№5 — антракт к II действию) и со второй темой *Пряхи* (№10 — антракт к III действию).

В первоначальном или трансформированном варианте лейтинтонация так или иначе проходит через всю пьесу, скрепляя собой все части драмы от первого акта до последнего. Впервые данная интонация появляется в кларнетовом соло (см. пример 4) в конце первого действия в 4-й сцене в сопоставлении с мотивом Голо (что уже отмечалось при рассмотрении последнего). Эта сцена — первая встреча Мелизанды и Пеллеаса; и, возможно, появление первой минорной интонации кларнета уже в самом начале зарождения любовного чувства героев призвано подчеркнуть обреченность их дальнейших отношений. Указанный номер будет в точности повторен в конце II действия перед сценой у грота — вторая встреча двух влюбленных, но уже в совершенно иных обстоятельствах; причем и эта сцена пронизана тревогой и символическими знаменами (лунный свет, трое нищих в пещере). И в последний раз тема кларнета звучит в конце IV действия перед сценой в парке — во время последнего свидания Пеллеаса и Мелизанды, трагической развязки их отношений. Таким образом, тема кларнета сопутствует каждой встрече главных героев, предвещая с самого начала обреченность их прекрасных чувств. Однако в III акте данный музыкальный материал отсутствует; по-видимому, он не кажется композитору подходящим, возможно, потому, что это внутренняя психологическая кульминация романтических чувств Пеллеаса и Мелизанды, и композитору нужна музыка более проникновенного, лирического характера.

Таковой является *Сицилиана*, главная тема которой выступает вариантом мотива кларнета. Правда, впервые *Сицилиана* звучит в качестве антракта ко II действию³³. Вероятно, главная тема *Сицилианы* (как и мягкая ми-бемоль-мажорная тема ее среднего раздела, более не повторяющаяся) может быть ассоциирована с чувствами героев и, в первую очередь, с сокровенными переживаниями Мелизанды. Утонченная оркестровка (тема у солирующей флейты на фоне тихих фигураций солирующей арфы, с деликатной поддержкой струнной группы) рождает ощущение хрупкости и элегичной нежности.

Здесь уместно оговорить, что, если отчасти следовать точке зрения А. Колбус и связывать темы *Прелюдии* и *Пряхи* с образом Мелизанды, то логично соотносить все перечисленные темы с разными его сторонами. Так, первая и вторая темы *Прелюдии*, возможно, ассоциируются с внешним обликом героини, в отличие от чувственно-элегической и одновременно «потаенной» музыки *Сицилианы*. Главной теме *Сицилианы* придают особенную мягкость модализмы (например, в каденции первого предложения возникает дорийская краска; в основе — гармонический оборот: $\text{Tr}^+ \text{S D}$), а также обилие больших нонаккордов в ходе развития (особенно часто дает о себе знать гармонический оборот: $\text{D}^{\circ} \text{Tr} \text{ T}^{\circ}$).

³³ Напомним, что в сюите *Сицилиана* помещена на третье место, после *Пряхи*.

Синтез двух начал, внешнего и внутреннего, осуществляется в антракте к III действию (№10, *Пряха*): первая тема (пример №6а), как уже говорилось, основана на материале первой темы *Прелюдии*, а тема среднего раздела (вторая тема *Пряхи* — пример 6d) связана с основной темой *Сицилианы* (пример 7b) и мотивом кларнета (фактически является вариантом последнего). Примечательно, что вторая тема *Пряхи* полностью проводится уже в *Интерлюдии* №4 (конец I акта) вместе с кларнетовой лейтинтонацией и мотивом Голо. Напомним также, что точный повтор №4 дан в конце II акта перед ночной сценой у грота (*Интерлюдия* №8). Можно сказать, что вторая тема *Пряхи* изначально представлена в качестве дополнения, продолжения материала солирующего кларнета (углубление лирико-драматической стороны образа Мелизанды).

Второй раз *Сицилиана* звучит в сокращенном варианте в III акте: в сцене у башенного окна, когда актриса завершает декламацию последней строфы песни³⁴ (на слова «Я родилась в воскресенье, в воскресенье в полдень»), в оркестре полностью повторяются первые 16 тактов *Сицилианы*³⁵. В этот момент Мелизанда расчесывает волосы и, по-видимому, втайне надеется на приход возлюбленного (в тексте песни есть строка об ожидании день напролет). После исполнения песни появляется Пеллеас, и вместе с ним возвращается к Мелизанде неотвратимое ностальгическое чувство любви, что, возможно, и призвана выразить основная тема *Сицилианы*.

Еще одна тема, наиболее светлая и притом обладающая наибольшим внутренним трагизмом, передавая всю гамму любовных переживаний

³⁴ В III действии пьесы Метерлинка Мелизанда поет две песни: одну за прялкой (в первой сцене), другую — у окна башни (во второй сцене). Сидя за прялкой, Мелизанда напевает фразу «Святой Даниил и Святой Михаил, Святой Михаил и Святой Рафаил», которая, по мысли Ж. Некту, предвосхищает смысл песни в следующей сцене. Однако, как показал исследователь Г. Херманс (G. Hermans), у Метерлинка существовали разные версии текстов для песни у окна. В первом издании пьесы (1892) был предложен вариант, использованный Дебюсси: «Мои длинные волосы ниспадают с башни». Затем Метерлинка сочинил еще несколько текстов для этой песни и предложил их на выбор актрисе, исполнявшей роль Мелизанды в парижской постановке (мадемуазель Мёри [Mlle Meuris]). Она предпочла версию «Три слепые сестры», которая с тех пор и появилась в изданиях пьесы. Этот текст был использован Габриелем Фабром (Gabriel Fabre) для парижской постановки 17 мая 1893 года и впоследствии послужил основой свободного английского перевода Маккейла (Maskail), к которому и обратился Форе. Но для лондонской постановки данный номер был перемещен из сцены у окна башни в конец предыдущей сцены (за прялкой), тем самым песня о трех сестрах заменила исходные строки об архангелах. Тогда для песни у окна Маккейл решил перевести на английский текст песни про длинные волосы из первого издания пьесы. Это было отчасти логично, поскольку символический текст «Трех слепых сестер», очевидно, совершенно не подходит для сцены расчесывания волос. Кроме того, Ж. Некту предполагает, что в лондонской постановке текст песни «Мои длинные волосы» попросту декламировался, а не пелся. См.: [28, 156].

³⁵ Как отмечает А. Колбус, в дирижерской партитуре №13 записан Форе неаккуратно и трудно прочитывается, а также присутствуют указания только на вступление отдельных партий в оркестре. См. [24, 236].

главных героев, также звучит, причем впервые, в контексте III действия: это тема «Песни Мелизанды», воплощающая душевную тоску героини, ее надежду и несбыточные мечты. Вообще, можно сказать, что III действие полностью посвящено Мелизанде, ее тревожным предчувствиям, связанным с любовью к Пеллеасу. И уже в первой сцене за прялкой Мелизанда поет *Песню о трех слепых сестрах*, образы которых можно интерпретировать как «слепые» человеческие души; каждая из них ждет своего возлюбленного — «желанного царя». Поскольку героиня исполняет песню за прялкой, возникают аллюзии на философские смыслы, пришедшие к нам еще из Древнего мира — движение веретена как символ течения времени и отсюда прядение нитей судьбы³⁶.

В тексте Метерлинка также можно усмотреть определенную ассоциацию с библейской притчей о разумных и неразумных девах (Мф. 25:1–13), в которой, как и в *Песне Мелизанды*, они ждут пришествия Царя. Согласно богословским интерпретациям, в притче, рассказанной Иисусом, имеется в виду Его второе пришествие и обретение Царства Божьего, а горящие светильники соотносятся с духовным бодрствованием. В то же время у Метерлинка ожидание трех слепых сестер (причем они ждут именно короля — во французском оригинале *le roi*, в переводе Маккейла *the Prince*) подразумевает трагический исход, и их лампы в конце концов гаснут, не оставляя надежды на счастливое будущее. Кроме этого, вторым слоем накладывается символика метерлинковского художественного мира, связанная с противопоставлением света и тьмы (и в данном случае — с победой мрака), а также с тревожным чувством неотвратимого ожидания. Поскольку песню исполняет Мелизанда, то логично провести параллели с ее судьбой: она тоже ждет Пеллеаса и одновременно предчувствует неосуществимость своих надежд быть рядом с ним.

На данный текст Метерлинка Форе сочинил удивительно светлую, мягко-элегическую, проникновенную песню с легкой, прозрачной оркестровой фактурой, в которой присутствуют основные тембры, связанные с образом Мелизанды — струнные, флейта и кларнет. Так возникает новая музыкальная характеристика героини, более глубоко раскрывающая охватившее ее внутреннее чувство страха, тоски, трагической неизбежности своей судьбы и судьбы своего возлюбленного³⁷.

³⁶ Веретено — атрибут богинь судьбы (древнегреческие Мойры, древнеримские Парки, древнескандинавские Норны).

³⁷ Песня Мелизанды состоит из пяти куплетов: в первых двух дается описание ситуации, причем перевод Маккейла несколько отстает от французского оригинала (см. Приложение 2). У Метерлинка три слепые сестры (об их происхождении ничего не сказано) поднимаются на башню с зажженными золотыми лампами; там они семь дней ждут короля, причем первая сестра «слышит пламя», исходящее от светильников; вторая сестра говорит, что король уже поднимается вверх, а третья, «самая святая», чувствует, что лампы погасли. В переводе Маккейла — три слепые сестры (в данном случае они представлены как королевские дочери) сидят в башне под замком с горящими светильниками; затем поднимаются на башню и семь дней проводят в ожидании

Песня Мелизанды выделяется на фоне остального музыкального материала своим ладовым обликом (исходная натурально-ладовая окраска), спецификой мелодики. В процессе развития меняются ладовые краски: во втором куплете появляются черты дорийского d (усматривается связь с дорийским g в *Сицилиане*), последний куплет выделяется фригийским наклоном.

Для вокальной партии характерна метрическая и ритмическая свобода, напевно-декламационный стиль, дробление мелодической линии на небольшие фразы, отграниченные паузами. Музыка точно следует за поэтическим текстом: в согласии с развитием сюжета³⁸ (третья и четвертая строфы) вокальная партия доходит до f^2 (хотя в целом мелодия располагается в диапазоне октавы — d^1-d^2), гармония насыщается хроматизмами, происходит постепенное усложнение фактуры — от долгих, протянутых «педалей» до пульсирующих аккордов. Динамически и гармонически композитор выделяет смысловую кульминацию песни — конец 4-го куплета, слова второй девушки: «Принц на лестнице башни!» (Возникает модализм — миксолидийский оттенок в каденции: тонический септаккорд натурального d со вспомогательными квартой и дорийской секстой → мажорная доминанта; данному обороту присуща также легкая окраска доминантового лада: благодаря минорной септимерной гармонии $d-f-a-c$ может быть услышана как субдоминанта по отношению к местной тонике, представленной в виде мажорного трезвучия с основным тоном a .)

После этого в последнем, пятом куплете, когда третья, самая святая сестра говорит, что нет теперь никакой надежды, ощущается спад напряжения, и в оркестровом сопровождении возвращается основной материал песни, восстанавливается первоначальная фактура, снова тихая динамика ($p-pp$).

Главное интонационное зерно, которое проходит только в оркестровом сопровождении *Песни Мелизанды* (см. пример 5), является основным материалом последнего действия; именно он использован в двух заключительных сценах V акта, а также в антракте к V акту — *Смерть Мелизанды* (см. пример 8).

Выполняя функцию заключения, в некоторой мере смыслового итога, антракт *Смерть Мелизанды* включает в себя, кроме темы песни, и другой

принца. Три последующих куплета по смыслу соответствуют метерлинковским. Однако структура английского перевода также имеет отличия от структуры оригинала. Во французском тексте присутствуют два рефрена («Elles, vous et nous» — «Они, вы и мы» и «Espérons encore» — «Еще надеемся»), которые придают стихотворению Метерлинка черты песенности и даже балладности. Английский перевод этих рефренов не содержит, причем в последнем куплете говорится прямо, что надежда потеряна навсегда («O no hope now forever»), в то время как у Метерлинка рефрен «еще надеемся» присутствует даже в финальной строфе, вплоть до итоговой строки «Они погасли» («Elles se sont éteintes...») — в данном случае трагический итог оказывается особенно неожиданным, внезапным.

³⁸ На слова: «O, hope!».

материал из предшествующих номеров пьесы, сопряженный с образной сферой Мелизанды: вариант темы кларнета из I акта (также не забудем про связь данной лейттемы с основной темой *Сицилианы*), цепочку нисходящих секст из каденции первой темы *Прах* (антракт к III действию) — см. примеры 6с и 7а. Все известные уже нам тематические элементы сочетаются с новой, открывающей антракт, трагической темой в ритме и духе сарабанды.

Последний антракт предвосхищает трагическую атмосферу V действия, посвященного последним мгновениям жизни Мелизанды. В финальных сценах в диалогах главных персонажей пьесы подытоживается значение произошедших событий и раскрывается их символический смысл. И введение соответствующего музыкального материала дважды подчеркивает важные моменты драматического действия, которые связаны с полным растворением души Мелизанды в небытии.

8 Вариант темы *Песни Мелизанды* в антракте к V акту *Смерть Мелизанды*
(№ 17, т. 9–12, 55–56)

The musical score is for four string parts: Violini I, Violin II, Viola, and Violoncelli. It is in 3/4 time and features a variety of dynamics and performance instructions. The Violini I part starts with a *p* dynamic and includes markings for *con sord.* and *div.*. The Violin II part also starts with a *p* dynamic and includes a *con sord.* marking. The Viola part begins with a *p* dynamic. The Violoncelli part starts with a *pp* dynamic and includes an *arco* marking. The score consists of four measures, with the first two measures primarily for Violini I and Violin II, and the last two measures involving all parts.

Первый раз последние десять тактов антракта (основанные на теме *Песни Мелизанды*) звучат на словах героини: «Да, да, я больше ни о чем не тревожусь...» и второй раз — во время итоговых слов Аркеля («Это ужасно, но это не твоя вина»), словно бы освобождающих Голо от ответственности за смерть Мелизанды. Кроме того, в тот же самый момент старый король размышляет и о сущности умершей девушки («это было маленькое таинственное существо»), и о безжалостном и неизбежном возвращении всех событий на круги своя, о смыкании будущего с прошлым, о своего рода «закольцованности» и повторности всех трагедий в мире (Аркель о ребенке Мелизанды: «Теперь очередь этой маленькой девочки»). Таким образом, в последний раз музыкальное сопровождение призвано подчеркнуть все наиболее важные символические смыслы пьесы. Выбор темы *Песни Мелизанды* в данном случае может быть определен теми символическими проекциями, которые исходили от текста песни (в ней подчеркивался символический мотив безнадежности будущего, потухшего света, тщетности надежд и ожиданий). Можно уподобить жизнь героини горящей лампаде, тогда символика угасших светильников становится очевидной.

Спустя почти десять лет композитор снова обратился к *Песне Мелизанды*: создавая вокальный цикл «Песнь Евы» («La Chanson d'Ève»; оп. 95, 1906–1910) на отдельные стихи, взятые из одноименной поэмы французского символиста Шарля ван Лерберга³⁹, Форе использует мелодию *Песни Мелизанды* как источник интонационного материала трех песен⁴⁰: №1 — «Рай» («Paradis»), №4 — «Как Бог сияет» («Comme Dieu rayonne») и №9 — «Сумерки» («Stépuscule») ⁴¹. Примечательно, что Форе начал сочинение данного цикла с песни «Сумерки», которая имеет смысловые параллели с поэтическим текстом Метерлинка (идея угасания, в данном случае угасающего дня, тревожное состояние, ощущение трагичности течения времени, боль существования). Композитор использует в этой песне материал *Песни Мелизанды* и непосредственно: фортепианный аккомпанемент в тональном, гармоническом и фактурном плане абсолютно идентичен оркестровому сопровождению *Песни Мелизанды* вплоть до 21-го такта.

В двух других песнях из названных выше Форе более интенсивно разрабатывает материал, используя начальную интонацию *Песни Мелизанды* в качестве исходного импульса. В первом номере цикла речь идет о первом дне Творения — от раннего рассвета до закатных сумерек, о пробуждении природы и сотворении Богом Евы, которая по повелению Господа наделяет все живые существа именами с помощью животворной песни⁴². Проведения лейтинтонации в первой песне связаны с идеей пробуждения живых существ и затем погружения в сон всего сущего⁴³.

³⁹ Шарль ван Лерберг (Charles van Lerberghe, 1861–1907) — бельгийский поэт-символист, новеллист и драматург, близкий по мировоззрению и философии Метерлинку (который сам это признавал, указывая на приоритет Лерберга в разработке темы смерти). На стихи Лерберга Форе создал еще один цикл: «Затворенный сад» («Le jardin clos», оп. 106).

Поэт присутствовал на лондонской премьере «Пеллеаса и Мелизанды» (21 июня 1898 года) вместе с Метерлинком и был в восторге от постановки. В письме Альберу Мокелю он отмечает триумфальный успех, гениальную игру актеров (прежде всего исполнителя роли Пеллеаса) и особенный стиль постановки, напомнивший Лербергу картины Э. Берн-Джонса (зятем которого, к слову, был Джек Маккейл, переводчик пьесы). В том же письме Лерберг упоминает отзывы прессы, где говорится о присущей оформлению спектакля стилистике Гюстава Моро и даже Мемлинга (!) [27, 173–174]. К сожалению, репродукции изначальных декораций и эскизы костюмов не сохранились.

⁴⁰ Поэма вышла в 1904 году.

См. весь цикл стихов: URL: http://www.lieder.net/lieder/get_author_texts.html?AuthorId=1618 (дата обращения: 13.07.2017), а также в издании: *Lerberghe Ch. La chanson d'Ève / Charles van Lerberghe*. Paris: Société du Mercure de France, [MCMIV] 1904, 216 p.

⁴¹ Перевод этих трех песен см. в Приложении 3.

⁴² В тексте Лерберга ничего не говорится об Адаме; Ева тут предстает самоценным творением Создателя. Еве переданы и функции Адама (наделение всех существ и предметов именами).

⁴³ Введением лейтинтонации отмечены основные этапы этого временного цикла (от рассвета до вечерней зари), которые обозначены в 1-й, 3-й, 6-й и 7-й строфах тек-

В поэтическом тексте четвертой песни прославляется Творец, присутствует Божественное свечение, но музыка в какой-то степени противоречит данному содержанию по своему элегически-сумеречному, лирическому настроению. Лейтинтонация пронизывает от начала до конца музыкальную ткань песни, вплетаясь в фактуру в разных метрических, ритмических вариантах и с разной гармонизацией.

Таким образом, несмотря на то что тексты *Песни Мелизанды* и упомянутых номеров «Песни Евы» принадлежат разным поэтам и пронизаны ярко индивидуальными символическими смыслами, можно найти объединяющий их художественный мотив противопоставления света и тьмы, сияния и угасания.

Как уже приходилось отмечать, помимо важнейших номеров, которые составляют структурную основу всей пьесы, композитор использует ранее написанные произведения. Кроме *Сицилианы* (1893), это *Фантазия для флейты и фортепиано* op. 79 (1898), звучащая в III акте (*Интерлюдия* № 14: здесь в точности повторяются первые 19 тактов *Фантазии*, к которым специально были дописаны четыре заключительных такта), а также в качестве антракта перед IV актом. Исследователи расходятся во мнении, в какой момент действия эта музыка должна появиться: Ж. Некту указывает на последнюю сцену III акта (Голо и Иньоль под окном комнаты Мелизанды), в то время как у А. Колбус данная музыка должна сопровождать смену декораций между 2-й и 3-й картинами (между сценой у башни и сценой в подземелье, куда Голо заводит Пеллеаса).

9 Фантазия для флейты и фортепиано op. 79 (т. 1–7)

The musical score is presented in two systems. The first system shows the flute part (treble clef) and the piano accompaniment (grand staff). The flute part begins with a whole note rest, followed by a series of eighth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand. The second system continues the piece, showing further development of the melodic and harmonic material.

ста Лерберга. В начальной строфе повествуется о первом утре мира и расцветающем голубом саде; в третьей — о пробуждении Евы Богом; в шестой и седьмой обрисован засыпающий Эдем, погружающийся в сумерки под звуки песни Евы. Обращает на себя внимание присутствие ключевого слова «сумерки» («crépuscule»), позволяющего рассмотреть смысловую арку с девятой песней цикла.

Фантазия была написана Форе летом 1898 года в качестве конкурсного сочинения для флейтистов Парижской консерватории [24, 228]. Это единственный номер, который не выявляет никаких тематических либо интонационных связей с остальными частями, и, по мнению А. Колбус, меньше всего подходит для роли сопровождения к данной пьесе [24, 239]. Кроме этого, *Фантазия* выбивается из общего контекста еще и типом фактуры: по сравнению с остальными музыкальными номерами только в *Интерлюдии* № 14 присутствует скупое сопровождение типа «бас-аккорд», что типично для фортепианной партии в камерно-инструментальной музыке Г. Форе [24, 239]. В более поздних постановках *Фантазия* исполнялась еще и перед 4-й картиной III акта (Голо выводит Пеллеаса из подвала на террасу).

На наш взгляд, предположение Колбус о том, что *Фантазия* проходит между второй и третьей картинами III акта, более логично и понятно. Звучание этой музыки после сцены встречи Пеллеаса и Мелизанды у башни передает общее настроение главных героев. Элегичный, нежный характер *Фантазии* соответствует и атмосфере первой картины IV действия (поэтому *Фантазия* вполне могла исполняться в качестве антракта к данному действию), в которой главные герои договариваются о последней встрече и которая содержит аллюзии на ключевые события прошлого (упоминание источника слепых, а также неких иностранных гостей, приехавших изда-лека, как и сама Мелизанда).

* * *

На первый взгляд, музыка к драме «Пеллеас и Мелизанда» Г. Форе может показаться достаточно простой для восприятия. Но, с другой стороны, ознакомившись с трудами зарубежных исследователей, проанализировав музыку к драме, мы можем отметить, что внутренняя организация музыкального материала довольно сложна и утончена. Так, обнаруживаются интересные интонационные связи между номерами, тематические арки, изысканные трансформации тематических элементов (наподобие модификаций оперных лейтмотивов или изменений исходных тем в романтических симфонических произведениях), что связано с индивидуальным взглядом композитора на символическую систему пьесы бельгийского драматурга.

В чем же состоит этот индивидуализированный взгляд? Думается, Форе не ставил своей задачей предложить подробную музыкальную характеристику каждого персонажа, «присвоив» ему ту или иную тему или комплекс тем, — хотя, разумеется, некоторые темы по контексту вполне могут быть соотнесены с конкретными героями⁴⁴. Вероятно, композитору было более по душе передать общую атмосферу сценического действия, как он ее чувствовал. И музыка тут говорит сама за себя: эмоциональную доминанту пьесы в интерпретации Форе можно определить как элегически-нежную,

⁴⁴ В частности, номер *Пряха* уже самим названием адресует к образу Мелизанды; в то время как валторновый сигнал на выдержанном звуке в *Коде Прелюдии*, естественно, вызывает ассоциации с Голо.

возвышенно-печальную, утонченно-романтическую с нотками легкой грусти. В музыке Форе нет ни крошечного ужаса (даже в *Смерти Мелизанды* — сдержанно-суровый, но просветленный, благодаря включению материала *Песни*, трагизм⁴⁵), ни глубокого мрака, ни безысходной тоски⁴⁶, ни «тристановского» томления⁴⁷.

Вообще говоря, сопоставление видения метерлинковского мира, которое встает со страниц партитуры Форе, с иными музыкальными трактовками созданной в «Пеллеасе и Мелизанде» реальности может послужить предметом отдельного изучения и по сути составляет проблему синтетического, эстетико-философского и даже мировоззренческого характера. В рамках данной статьи мы не затрагивали столь сложные вопросы, но в качестве вектора дальнейших исследований темы «Метерлинк в музыке» подобная проблематика представляется чрезвычайно актуальной.

И все же еще один интерпретационный аспект требует осмысления: речь идет о центральном в пьесе образе Мелизанды. Разумеется, приводившаяся выше позиция Аниты Колбус (интерпретирующей почти весь основной музыкальный материал как сопряженный с фигурой главной героини) имеет право на существование. «Ключом» к такой интерпретации служит, на наш взгляд, *Пряха*: этот номер, вне всякого сомнения, относится именно к заглавной героине благодаря наименованию. Тогда, разматывая нити тематических связей (главная тема *Пряхи* — первая тема *Прелюдии*; сексты в каденции названной темы *Пряхи* — вторая тема *Прелюдии*; вторая тема *Пряхи* — лейтинтонация кларнета), мы неизбежно приходим в итоге к выводу, что как весь музыкальный материал сходится в *Пряхе*, так и весь смысловой спектр, «излучаемый» перечисленными темами (с учетом их появления в различном контексте), сходится в сущности образа Мелизанды. Однако вопрос в том, стоит ли устанавливать такое взаимно-однозначное соответствие музыкального материала и образной сферы. Ведь музыка рождает смыслы в любом случае иные по природе, чем смыслы немзыкальные, а в случае с Метерлинком эта особенность как нельзя более актуальна. Поэтому, принимая во внимание отказ Форе от лейтмотивов как таковых, но

⁴⁵ Недаром Александр Блок считал, что эта драма «принадлежит к тем пьесам Метерлинка, в которых прежде всего бросается в лицо свежий, разреженный воздух, проникнутый прелестью невыразимо лирической. Пленительная простота и стройность и законченность — какая-то воздушная готика в утренний, безлюдный и свежий час. Это не трагедия, потому что здесь действуют не люди, а только души, почти только вздохи людей, “реальные собственной нереальностью”, как сказал когда-то Реми де Гурмон. Но по стройности и строгости очертаний — это параллельно трагическому. Главное же, это просто — невыразимо просто и грустно, как бывает осенью, когда последние листья улягутся на земле, а в небе среди голых черных сучьев засияет бледная, разреженная лазурь» [1, 198].

⁴⁶ На ум приходят строки из письма К. Дебюсси касательно соответствующей оперы, в которых он сравнивает свои гармонические эксперименты с атмосферой тоскливых дней, окутанных «чем-то серым, сырым и столь тяжким, что им можно было бы распахнуть и дуб!» (письмо Ж. Дюрану от 26 июня 1909 года; см.: [6, 148]).

⁴⁷ Как в симфонической поэме А. Шёнберга.

при этом изобретение тонких интонационных межтематических связей, скорее можно трактовать последние как отражение единства создаваемого музыкального мира, вторящее удивительному образно-смысловому единству художественного мира Метерлинка, — чем сводить всё многообразие смысловых оттенков к одному образу Мелизанды, пусть и важнейшему.

Специфическую исследовательскую проблему представляет собой стилистика музыки Форе. С одной стороны, несмотря на определенное стилевое единство всех номеров, в силу своего ритмического и гармонического облика особняком стоит *Песня Мелизанды* из III акта (№ 11). Вероятно, особенности этого номера обусловлены тем, что он единственный вокальный в рамках данной постановки; возможно, композитор хотел тем самым выделить его на фоне всего остального музыкального материала. Свободная ариозно-речитативная партия сопрано напоминает вокальную традицию французских опер времен Ж.-Б. Люлли и Ж.-Ф. Рамо. Гармонический язык песни отличается от классико-романтического стиля: присутствуют модальные черты, что проявляется в постоянной модификации ладовогоклонения; время от времени, но почти незаметно, исподволь, происходит смена ладового устоя.

С другой стороны, при внимательном анализе и вслушивании можно уловить тонкие гармонические связи между всеми номерами музыки к драме. «Лейтгармонией» тут в некотором роде можно назвать большой нонаккорд; также привлекают слух любимые композитором модализмы, более или менее явные, — именно благодаря их присутствию во всех протяженных номерах (антрактах) *Песня Мелизанды* органично включается в контекст всей музыки к драме (и, в частности, антракта к V действию). Например, в *Прелюдии* плагальная финальная каденция с *f* может быть услышана как вносящая миксолидийский оттенок; свежо звучат дорийские краски в каденции первого предложения *Сицилианы*; начальная фраза *Смерти Мелизанды* репрезентирует эолийский *d* с низкой седьмой ступенью. Сходные слуховые ощущения рождает ладовая переменность (или колеблющаяся тональность; видимо, естественны обе трактовки) *G-h* в первом предложении первой темы *Пряхи*.

Форе очень тонко работает со слушательским восприятием, заставляя его колебаться в определении ладовых функций созвучий. Кроме того, наподобие Дебюсси, композитор играет с контекстным восприятием аккордов, обманывая ожидания: зачастую после разрешения или применения эллипсиса фонизм и роль только что отзвучавшего аккорда воспринимаются неожиданно. Подробнейший гармонический анализ музыки к драме мог бы послужить иллюстрацией органичного и тонкого взаимодействия различных ладовых систем.

Перипетии судьбы *Сицилианы* — фрагмента из написанного композитором ранее балета-комедии «Мещанин во дворянстве» — также вполне могли бы претендовать на внимание исследователей. В частности, в дальнейшем было бы любопытно выяснить, какую конкретно функцию выполняла

данная пьеса в балете, и каков был ее первоначальный облик. Далее, отдельный интерес представляют тембровые решения, предложенные как самим Форе, так и Кёкленом для обработки материала *Сицилианы*: от балета — включая версию для виолончели с фортепиано — к «метерлинковскому» варианту.

После премьеры спектакля «Пеллеас и Мелизанда» в 1898 году Форе еще не раз обращался к музыке, написанной для лондонской постановки. Как уже было упомянуто, спустя десятилетие *Песня Мелизанды* становится источником интонационного материала для вокального цикла «Песнь Евы» на стихи поэта-символиста Ш. Ван Лерберга. Помимо этого, в 1909 году Форе сделал новую оркестровку антрактов к пьесе «Пеллеас и Мелизанда» и скомпонувал симфоническую сюиту с одноименным названием, состоящую из четырех номеров: *Прелюдия, Пряха, Сицилиана, Смерть Мелизанды*⁴⁸. Стало быть, музыка к «Пеллеасу и Мелизанде» оставалась значимой для композитора. В настоящее время сюита достаточно репертуарна. К известным ее исполнениям можно отнести записи Монреальского симфонического оркестра под управлением Шарля Дютюа (1987), камерного оркестра «Академия Св. Мартина в полях» под управлением Невилла Марринера (1981), Симфонического оркестра Сан-Франциско под управлением Стефана Денева (2009), Национального оркестра Франции (ORTF) под управлением Джеймса Гаффигана (2016).

⁴⁸ Сюиту композитор посвятил принцессе Эдмонд де Полиньяк (Princesse Edmond de Polignac) — покровительнице искусства и одной из главных меценаток С. Дягилева.

Список литературы

1. Блок А. А. Собрание сочинений: в 8 т. / под общ. ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского. Т. 5. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. С. 198.
2. Бонье А. Философия Метерлинка / пер. с фр. 2-е изд. «Ежемесячных сочинений». СПб.: И. Ясинский, 1903. 31 с.
3. Владимирова А. И. Франция на рубеже XIX и XX веков. Литература, живопись, музыка, театр. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2004. 148 с.
4. Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга. М.: ЛКИ, 2007. 527 с.
5. Гейне А. Морис Метерлинк: Биография-характеристика / пер. с нем. Н. Хмельницкой. СПб.: АО тип. дела в СПб., 1909. 59 с.
6. Дебюсси К. Избранные письма / сост., пер., вступ. статья и коммент. А. С. Розанова. Л.: Музыка, 1986. 286 с.
7. Зеринг Л. Метерлинк, как философ и поэт / пер. с нем. М. Кадиш. М.: Со-времен. пробл., 1908. 139 с.
8. Кокорева Л. М. Клод Дебюсси. М.: Музыка, 2010. 496 с.
9. Кремлев Ю. А. Клод Дебюсси. М.: Музыка, 1965. 792 с.
10. Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870–1900. М.: Изобразительное искусство, 1994. 269, [1] с.
11. Метерлинк М. Сокровище смиренных / пер. с фр. В. Горской. М.: Издание В. М. Саблина, 1911. 118 с.
12. Михайлов А. Поэтический театр Мориса Метерлинка // Метерлинк М. Синяя птица. Пьесы, стихотворения, рассказы. М.: ЭКСМО, 2006. С. 5–46.
13. Образцова А. Г. Стелла Патрик Кэмпбелл. М.: Искусство, 1973. 176 с. («Жизнь в искусстве»). URL: http://www.e-reading.club/bookreader.php/1011064/Obrazcova_-_Stella_Patrik_Kempbell.html (дата обращения: 13.07.2017).
14. Саломон М. А. Метерлинк: Его творчество и мирозерцание. Юрьев: тип. К. Маттисена, 1912. 80 с.
15. Станиславский К. С. В гостях у Метерлинка // Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1962. С. 388–392.
16. Хвостов В. М. Этика Метерлинка. М.: Типо-лит. И. Н. Кушнерев и К°, 1913. 117 с.
17. Чаговец В. А. Тайна смерти в драмах Метерлинка / Всеволод Андреевич Чаговец. Киев: тип. Р. К. Лубковского, 1904. 17 с.
18. Шкунаева И. Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней: Морис Метерлинк, Эмиль Верхарн, Фернан Кроммелинк, Мишель де Гельдероне, Герман Тейрлинк, Гуго Клаус, Поль Виллемс, Шарль Бертен, Тоне Брюлен: Очерки / Инна Дмитриевна Шкунаева. М.: Искусство, 1973. 446 с.
19. Штейгер Э. Новая драма: Ибсен, Гауптман, Метерлинк, Зудерман / Эдгар Штейгер; пер. с нем. под ред. Е. Соловьева. СПб.: Б. Н. Звонарев, 1902. 376 с.
20. Шюре Э. Введение в эзотерическую доктрину // Шюре Э. Великие посвященные. Очерк эзотеризма религий. Рама. Кришна. Гермес. Моисей / пер. с франц. Е. Писаревой. СПб.: Азбука-классика, 2009. С. 7–32.

21. *Barrie J. J.* Gabriel Fauré— A Life in Letters / Jones J Barrie. L.: B. T. Batsford Ltd, 1989. 359 p.
22. *Campbell S. P.* My Life and Some Letters / Stella Patrick Campbell. L.: Hutchinson, 1922. 451 p.
23. *Jaakkola I.* Gabriel Fauré: Pelléas et Mélisande— symbolistisen draaman musiikillinen tulkinta [Gabriel Fauré: Pelléas et Mélisande— a musical interpretation of a symbolist drama] / [Sibelius-Akatemia Sävallyksen ja Musiikinteorian osasto Tutkielma Kevät 2009 Inkeri Jaakkola]. [Inkeri Jaakkola Sibelius-Academy Department of Composition and Music Theory. Helsinki, 2009]. 97 p.
24. *Kolbus A.* Maeterlinck, Debussy, Schönberg und andere: Pelléas et Mélisande. Zur musikalischen Rezeption eines symbolistischen Dramas / Anita Kolbus. Marburg: Tectum Verlag, 2001. 310 S.
25. *Lee James H.* Incidental music to Maeterlinck's "Pelleas et Melisande" by Gabriel Faure and Jean Sibelius: A Comparative Analysis from a Conductor's Perspective. Submitted to the graduate degree program in Music and the Graduate Faculty of the University of Kansas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. 2013. 41 p.
26. *Lerberghe Ch.* La chanson d'Ève / Charles van Lerberghe. P.: Société du Mercure de France, [MCMIV] 1904. 216 p.
27. *Nectoux J.-M.* Le Pelléas de Fauré // *Revue de Musicologie*, T. 67. No. 2. Société Française de Musicologie, P., 1981. P. 169–190.
28. *Nectoux J.-M.* Gabriel Fauré: A Musical Life / Jean-Michel Nectoux. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 676 p.
29. *Orledge R.* Fauré's "Pelléas et Mélisande" // *Music & Letters*, Vol. 56. No. 2. Oxford University Press, 1975. P. 170–179.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1
КОМПОЗИЦИЯ МУЗЫКИ К ДРАМЕ «Пеллеас и Мелизанда»

*Сравнительная таблица по трем источникам:
Р. Орледж, Ж.-М. Некту, А. Колбус*

Для наглядности темы или группы тем, связанные интонационно, подписаны скобу или выделены одинаковым форматированием: темы Прелюдии; тема кларнета, 1 и 2 тема Пряхи; Песня Мелизанды, и начальная тема Смерти Мелизанды, а также тема Сицилианы.

R. ORLEDGE	J.-M. NECTOUX ⁴⁹	A. KOLBUS ⁵⁰
I АКТ		
№1: Прелюдия (№1 в Сюите)	№1: Прелюдия (<i>Andante molto moderato</i> , $\frac{3}{4}$, G-dur) перед 1-й сц. (служанки)	№1: Прелюдия (90 тактов, $\frac{3}{4}$, G-dur) 1-я и 2-я темы Мелизанды, сигнал Голо
№2: Тема скрипок (8 тактов) и приглушенный «рог», который напоминает конец №1, звучит на слова Голо: «Я тоже заблудился» (конец 1 сц.) ⁵¹	№2: Интерлюдия (<i>Andante moderato</i> , 8 тактов, $\frac{4}{4}$, E-dur, 1-я и 3-я темы из №1) перед 2-й сц. (сц. в лесу)	№2+№3: Интерлюдия (8 тактов, $\frac{4}{4}$, E-dur) 1-я тема Мелизанды и сигнал Голо, звучит перед 2-й сц. и перед 3-й сц. (со слов Голо: «Я тоже заблудился»)
№3: —	№3: Интерлюдия (<i>Andante moderato</i> , 8 тактов, $\frac{4}{4}$, E-dur, 1-я и 3-я темы из №1) после 2-й сц. (сц. в лесу)	№3: —
№4: Интерлюдия (a-moll, 24 такта, из них 11 тактов повторяются + кода), затем тотчас же следует №5	№4: Интерлюдия (<i>Lento</i> , 13 тактов, $\frac{3}{4}$, a-moll) <u>2-я тема Пряхи</u> , <u>тема Песни Мелизанды</u> и <u>Смерть Мелизанды</u> , после 4-й сц. в конце акта (разговор про корабль)	№4: Интерлюдия (13 тактов, $\frac{3}{4}$, a-moll) <u>Тема кларнета</u> , <u>синкопы</u> <u>из сигнала Голо</u> , <u>2-я тема Пряхи</u> — после 4-й сц. (конец I акта) затем сразу же следует №5

темы прелюдии

ИЗ РАБОТ МОЛОДЫХ МУЗЫКОВЕДОВ

⁴⁹ «Мы следуем нумерации, которая, по-видимому, была составлена в 1900 году и включает в себя число повторений номеров — 6, 7, 12, 13, 15, но их мы не приводим в таблице», — примеч. Ж.-М. Некту. См.: [27, 189].

⁵⁰ А. Колбус в своей таблице использует сквозную нумерацию сцен.

⁵¹ Реплики, которые соответствуют музыкальным номерам, были добавлены в партитуру Кёклена рукой Форе. В основном пометки записаны на английском языке, но первая реплика — и на английском, и на французском. Кроме этого, Форе добавил слово «сигнал». См.: [29, 177].

II АКТ			
№5: Сицилиана (№3 в Сюите) Антракт перед II актом ⁵²	№5: Сицилиана (<i>Allegretto moderato</i> , $\frac{6}{8}$, g-moll) Антракт ко II акту	№5: Сицилиана (86 тактов, $\frac{6}{8}$, g-moll) Тема <i>Сицилианы</i> , перед II актом (перед 5-й сц.)	Сицилиана
№6: <u>Сигнал «рога»</u> — 4 такта, без сопровождения, на словах Пеллеаса: «Осторожнее... Вы можете его [кольцо] уронить» ⁵³	№6: —	№6: <u>Сигнал Голо</u> (4 такта, $\frac{4}{4}$, E-dur) в 5-й сц. на словах Пеллеаса: «Осторожнее... Вы можете его [кольцо] уронить» ⁵⁴	
№7: повторение <u>Прелюдии</u> (№1) от т. 5 цифры 8 до конца (21 такт) ⁵⁵	№7: —	№7: <u>Интерлюдия</u> (21 такт, $\frac{3}{4}$, G-dur) <u>Синкопы из сигнала Голо</u> , 1-я и 2-я темы Мелизанды, исполняется перед 6-й сц.	
№8: повторение №4 Переоркестровка Кёклена для 2 фл., 2 валт. и струн. с сурдиной; ремарка Форэ: «Темная сцена»	№8: <u>Интерлюдия</u> (<i>Lento</i> , 13 т., $\frac{3}{4}$, a-moll) <u>Тема Голо</u> в темпе <i>molto adagio</i> звучит 2 раза после 3-й сц., перед 4-й сц. (раненый Голо и перед сц. в гроте)	№8: <u>Интерлюдия</u> (13 т., $\frac{3}{4}$, a-moll — повтор №4) <u>Тема кларнета, синкопы из сигнала Голо, 2 тема Пряхи</u> , перед 7-й сц. (Занавес опускается)	
№9: повторение №2 Расширено до 14 тактов, которые повторяются; исполнение для заглуш. струнных (контрабасы <i>arco</i> вместо <i>pizz.</i> как в №2, фл. соло) со слов Пеллеаса: «Зачем же они [нищие] пришли сюда спать?» Форэ изменяет темп: вместо <i>Andante</i> — <i>Adagio</i>	№9: <u>Интерлюдия</u> (<i>Andante moderato</i> , 14 т., $\frac{4}{4}$, E-dur — повтор №2) конец 4-й сц. (у грота)	№9: <u>Интерлюдия</u> (14 т., $\frac{4}{4}$, E-dur — на 6 т. расширено) 1-я тема Мелизанды в 7-й сц. (от слов Пеллеаса: «Зачем же они [нищие] пришли сюда спать?» или от слов Мелизанды: «Я хочу идти одна»)	тема прелюдии

⁵² «Данный фрагмент был сыгран в перерыве между I и II актами, вероятно, для того, чтобы успеть сменить декорации на сцене», — примечание Р. Орледжа. См.: [29, 177].

⁵³ «Эта страница крайне неопытна, возможно, из-за того, что в более поздние лондонские постановки вносили незначительные изменения, и все это отражалось в дирижерской партитуре», — примеч. Р. Орледжа [29, 177].

⁵⁴ В более поздних постановках №6 был дополнительно включен еще два раза в сцену у источника на словах Мелизанды: «Кольцо, которое он дал мне».

⁵⁵ «В дирижерской партитуре только партия первых скрипок воспроизводится точно без изменений, а остальные инструменты включаются эпизодически (подают реплики)», — примеч. Р. Орледжа [29, 177].

III АКТ			
№ 10: Пряха (№ 2 в Сюите)	№ 10: Пряха (<i>Allegretto moderato</i> , $\frac{3}{4}$, G-dur) антракт к III акту	№ 10: Пряха (74 т., $\frac{3}{4}$, G-dur) 1-я и 2-я темы Пряхи перед III актом (перед 9-й сц.)	тема пряхи
№ 11: Песня Мелизанды «Три слепых принцессы»	№ 11: Песня Мелизанды (<i>Molto lento</i> , $\frac{3}{2}$, d-moll) в конце 1-й сц. (Мелизанда за прялкой)	№ 11: Песня Мелизанды (29 т., $\frac{3}{2}$, d-moll) 3-я тема Мелизанды в 9-й сц. от слов Пеллеаса: «Ему хочется спать; ... глаза у него слипаются» (про Иньоля)	песня Мелизанды
№ 12: —	№ 12: —	№ 12: Мелодрама (40 т., $\frac{3}{4}$, G-dur) 1-я и 2-я темы Пряхи (от т. 35. и до конца) начало 10-й сц. (у окна) ⁵⁶	тема пряхи
№ 13: повторение № 5, Сицилиана, т. 1–16		№ 13 ⁵⁷ : Сицилиана (повтор — 17 тактов, $\frac{6}{8}$, g-moll) Тема Сицилианы в 10-й сц. — альтернативный вариант № 12 («в полдень» = последние слова песни)	сицилиана
№ 14: Интерлюдия (e-moll, 23 такта) Состав: 2 фл., фагот, 2 валт., струнные. Конец III акта	№ 14: Интерлюдия (<i>Andante</i> , 13 тактов, $\frac{6}{8}$, e-moll) Начало <i>Фантазии для флейты и фортепиано</i> ор. 79 после 5-й сц. (Голо и Иньоля под окном Мелизанды)	№ 14: Интерлюдия <i>Фантазия для флейты и фортепиано</i> ор. 79 (23 такта, $\frac{6}{8}$, e-moll) после 10-й сц. («темно», между 2-й и 3-й сц.) ⁵⁸	

⁵⁶ «№ 12 еще исполняли в качестве сопровождения речитатива — Мелизанда: “Мои длинные волосы падают с башни” (см. также либретто)», — примеч. А. Колбус [24, 236].

⁵⁷ «№ 13 записан весьма неаккуратно (грубо), указаны только несколько вступлений голосов. В целом эта половина страницы трудно читается, 13 как номер только угадывается. В либретто № 12 не указан как альтернативный вариант», — примеч. А. Колбус [24, 236].

⁵⁸ Изменения в тексте драмы согласно либретто: № 14: слово «темно» (Мелизанда: «так темно...») — последние слова сцены с волосами, остальное было вычеркнуто. Изначально здесь должно еще находиться предупреждение Голо Пеллеасу. № 14 в более поздних постановках исполнялся также после сцены в подземелье и сцены на террасе [24, 236].

IV АКТ		
№ 15: повторение № 14		№ 15: Антракт к IV акту (23 такта, $\frac{6}{8}$, e-moll) перед IV актом сц. 14
№ 16: повторение № 2 Снова 14 тактов, как в № 9 увеличение состава: 2 фл., гобой, 2 кл., фагот, 2 валт., струн. конец IV акта	№ 16: Интерлюдия (<i>Andante moderato</i> , 14 тактов, $\frac{4}{4}$, E-dur — повтор № 9 и № 2) конец 2-й сц. (Аркель: «Если бы я был Богом, я бы пожалел сердца людей...»)	№ 16: Интерлюдия (14 тактов, $\frac{4}{4}$, E-dur — повтор № 9 и № 2) 1-я тема Мелизанды <u>+ соло кларнета.</u> Перед 17-й сц. — встреча Пеллеаса и Мелизанды ночью в парке, «сцена 2» (конец IV акта) ⁵⁹
V АКТ		
№ 17: «Смерть Мелизанды» (№ 4 в Сюите) 10 тактов, антракт к V акту	№ 17: «Смерть Мелизанды» (<i>Andante molto quasi adagio</i> , $\frac{3}{4}$, d-moll), антракт к V акту	№ 17: Антракт (63 т., $\frac{3}{4}$, d-moll) <u>3-я тема Мелизанды,</u> <u>каденция 1-й темы</u> <u>Пряхи, тема кларнета;</u> перед V актом
№ 18: повторение от ц. 8 и до конца, от слов Мелизанды: «Да, да... Я больше ни о чем не тревожусь»; переход между 1-й и 2-й сц.	№ 18: Мелодрама (<i>Andante</i> , последние 10 тактов № 17) во время 2-й сц., когда Аркель показывает Мелизанде ее ребенка	№ 18: Интерлюдия (10 т., $\frac{3}{4}$, d-moll — повтор № 17) <u>3-я тема Мелизанды,</u> <u>после 18-й сц.</u> и в 19-й сц. (от слов Мелизанды: «Да, да... Я больше ни о чем не тревожусь»)
№ 19: повторение № 18 Король: «Это ужасно, но это не твоя вина»		№ 19: Интерлюдия (повтор № 18) <u>3-я тема Мелизанды;</u> в 19-й сц. (от слов Короля: «Это ужасно, но это не твоя вина»)

тема прелюдии

тема Смерти Мелизанды

⁵⁹ № 16 был исполнен в одной из постановок, видимо, после сцены любви; в остальном в либретто стоит отметка «без музыки!» [24, 236].

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Сопоставление французского оригинала песни о трех сестрах и подстрочника с английского перевода Джека Маккейла⁶⁰

Les trois sœurs aveugles, (Espérons encore).	У трех сестер слепых, (Надеемся еще).	The King's three blind daughters Sit locked in a hold	Три слепые дочери Короля Сидят запертые в темнице.
Les trois sœurs aveugles, Ont leurs lampes d'or.	У трех сестер слепых Есть [их] лампы из золота.	In the darkness their lamps Make a glimmer of gold	В темноте их лампы Распространяют мерцание золотое.
Montent à la tour, (Elles, vous et nous).	Поднимаются на башню (Они, вы и мы).	Up the stairs of the turret The sisters are gone,	Вверх по ступеням на башенку Сестры поднялись,
Montent à la tour, Attendent sept jours.	Поднимаются на башню, Ждут семь дней.	Seven days they wait there And the lamps they burn on	Семь дней они ждут там, И лампы они жгут.
Ah ! dit la première, Espérons encore.	Ах! говорит первая Надеемся еще,	What hope? Says the first And leans o'er the flame.	Какова надежда? Говорит первая И наклоняется над пламенем.
Ah ! dit la première, J'entends nos lumières.	Ах! говорит первая, Я слышу наши огни.	I hear our lamps burning O yet! if he came!	Я слышу, [как] наши лампы горят. Чу! словно бы он пришел!
Ah ! dit la seconde, (Elles, vous et nous).	Ах! говорит вторая, (Они, вы и мы).	O hope! says the second Was that the lamps flare	О надежда! говорит вторая, Это лампы ли сверкают,
Ah ! dit la seconde, C'est le roi qui monte.	Ах! говорит вторая, Это король, который поднимается.	Or a sound of low footsteps? The Prince on the stair!	Или [это] звук глухих шагов? Принц на ступенях лестницы!
Non, dit la plus sainte, (Espérons encore).	Нет, говорит самая святая, (Надеемся еще).	But the holiest sister She turns her about,	Но самая святая сестра, — Она поворачивается кругом себя, —
Non, dit la plus sainte, Elles se sont éteintes...	Нет, говорит самая святая, Они погасли.	O no hope now forever Our lamps are gone out.	О нет надежды теперь навечно, Наши лампы погасли.

⁶⁰ Благодарим Е. В. Ровенко и Я. И. Станишевского за помощь в работе над подстрочным переводом.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Переводы текста избранных номеров из вокального цикла Г. Форе «Песнь Евы» (стихи Ш. Лерберга)⁶¹

Поэма «Песнь Евы» (*Chanson d'Eve*) состоит из нескольких частей; Форе использовал стихи из разделов «Первые слова» (*Premières paroles*), «Искушение» (*La tentation*) и «Сумерки» (*Crépuscule*). В данном приложении предлагается перевод трех из десяти номеров, составляющих вокальный цикл Форе. В этих номерах исходным тематическим материалом служит мотив, заимствованный из *Песни Мелизанды*.

№1 «PARADIS» (DE PREMIÈRES PAROLES)

C'est le premier matin du monde,
Comme une fleur confuse
exhalée de la nuit,
Au souffle nouveau qui se lève des
ondes
Un jardin bleu s'épanouit.

Tout s'y confond
encore et tout s'y mêle,
Frissons de feuilles,
chants d'oiseaux,
Glissements d'ailes,
Sources qui sourdent, voix
des airs, voix des eaux,
Murmure immense,
Et qui pourtant est du silence.

Ouvrant à la clarté ses
doux et vagues yeux,
La jeune et divine Eve
S'est éveillée de Dieu,
Et le monde à ses pieds s'étend
comme un beau rêve.

№1 «РАЙ» (ИЗ ПЕРВЫХ СЛОВ)

Это первое утро мира,
Как стыдливый цветок,
исторгнутый ночью,
В новом дыхании, которое
поднимается от волн,
[Как] Голубой сад расцветает.

Всё там смешивается
еще и всё там соединяется,
Дрожание листвы, песни птиц,
Скольжение крыльев,
Бьющие источники, голос
ветров, голос вод,
Безмерный шепот,
И который, тем не
менее, из тишины.

Открывая свету свои сладостные
и затуманенные очи,
Молодая
и божественная Ева
Пробуждена Богом,
И мир у ее ног простирается,
подобно прекрасной мечте.

⁶¹ Перевод осуществлен Е. В. Ровенко и Я. И. Станишевским.

Or, Dieu lui dit: «Va, fille
humaine,

Et donne à tous les êtres
Que j'ai créés, une parole de tes lèvres,
Un son pour les connaître».

Et Eve s'en alla, docile à son seigneur,
En son bosquet de roses,
Donnant à toutes choses
Une parole, un son de
ses lèvres de fleur:

Chose qui fuit, chose qui
souffle, chose que vole...

Cependant le jour passe, et
vague, comme à l'aube,
Au crépuscule, peu à peu,
L'Eden s'endort et se dérobe
Dans le silence
d'un songe bleu.

La voix s'est tue, mais
tout l'écoute encore,
Tout demeure en l'attente,
Lorsqu'avec le lever de l'étoile du soir,
Eve chante.

Très doucement, et comme on
prie,
Lents, extasiés, un à un,
Dans le silence, dans les parfums
Des fleurs assoupies,

И вот, Бог ей говорит:
«Иди, человеческая девушка,
И дай всем существам,
Которых я создал, слово
из твоих губ,
Звук, чтобы их узнать».

И Ева удалилась, покорная
своему повелителю,
В свою розовую рощу,
Давая всем вещам
Слово, звук своих губ из цветов:

Вещь, которая убегает,
вещь, которая дышит,
вещь, которая летает...

Между тем, день проходит,
и затуманивается, как на рассвете,
В сумерках, понемногу,
Эдем засыпает и скрывается
В молчании голубого сна.

Голос замолчал, но всё
его слушает еще,
Всё пребывает в ожидании,
Когда с восходом вечерней звезды,
Ева запоет.

Очень тихо, и как
[обычно] молятся,
Медленные, восторженные,
один за другим,
В молчании, в благоуханиях
задремавших цветов,

Elle évoque les mots divins
qu'elle a créés ;
Elle redit du son de sa
bouche tremblante ;
Chose qui fuit, chose qui
souffle, chose qui vole...

Elle assemble devant Dieu
Ses premières paroles,
En sa première chanson.

№4 «Comme Dieu rayonne»
(de Premières paroles)

Comme Dieu rayonne aujourd'hui,
Comme il exulte, comme il fleurit
Parmi ces roses et ces fruits!

Comme il murmure en cette fontaine!
Ah! comme il chante en ces oiseaux...
Qu'elle est suave son haleine
Dans l'odorant printemps nouveau!

Comme il se baigne dans la lumière
Avec amour, mon jeune dieu!
Toutes les choses de la terre
Sont ses vêtements radieux.

Она вспоминает божественные
слова, которые она создала;
Она повторяет звук из
своего дрожащего рта;
Вещь, которая убегает,
вещь, которая дышит,
вещь, которая летит...

Она собирает перед Богом
Свои первые слова,
В свою первую песнь.

№4 «Как Бог сияет»
(из Первых слов)

Как Бог сегодня сияет,
Как он ликует, как он цветет
Среди этих роз и этих плодов!

Как он шепчет в этом фонтане!
Ах! Как он поет в этих птицах...
Как оно приятно, его дыхание
В душистой новой весне!

Как он купается в свете
С любовью, мой молодой бог!
Все вещи земли —
Его лучистые одеяния.

№9 «CRÉPUSCULE» (DE CRÉPUSCULE)

Ce soir, à travers le bonheur,
Qui donc soupire, qu'est-ce qui pleure?
Qu'est-ce qui vient palpiter
sur mon coeur,
Comme un oiseau blessé?

[Est-ce une plainte de la terre,]
Est-ce une voix future,
Une voix du passé?
J'écoute, jusqu'à la souffrance,
Ce son dans le silence.

Île d'oubli, ô Paradis!
Quel cri déchire, dans la nuit,
Ta voix qui me berce?
Quel cri traverse
Ta ceinture de fleurs,
Et ton beau voile d'allégresse?

№9 «СУМЕРКИ» (ИЗ «СУМЕРЕК»)

Этим вечером, вопреки счастью,
Кто так вздыхает, кто плачет?
Что это, заставляющее
трепетать мое сердце,
Будто раненую птицу?

[Это ли жалоба земли,]
Это ли голос будущего,
Голос ли прошлого?
Я слушаю, до страдания,
Этот звук в тишине.

Остров забвения, о Рай!
Какой крик разрывает, в ночи,
Твой голос, убаюкивающий меня?
Какой крик пронзает
Твой пояс цветов
И твою прекрасную
пелену веселья?