

**Литература**

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.
2. Должанский А. Избранные статьи. М.: Музыка, 1973. 214 с.
3. Климовицкий А. О творческом процессе Бетховена. Л.: Музыка, 1979. 176 с.
4. Лаул Р. Модулирующие формы: Лекция / ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1986. 68 с.
5. Лаул Р. Мотив и музыкальное формообразование. Л.: Музыка, 1987. 77 с.
6. Мазель Л. Строение музыкальных произведений: Учебное пособие. 3-е изд. М.: Музыка, 1986. 528 с.
7. Романова Е. Концертные увертюры Ф. Мендельсона как явление романтического программного симфонизма // Musicus. 2010. № 3/4 (№ 22/23). С. 22–30.
8. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, 1977. 160 с.
9. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Рондо в его историческом развитии. Ч. 2. М.: Музыка, 1990. 128 с.

Nikita DUBOV

## *Mass* by Leonard Bernstein: a short analysis and a speech for justification

*Mass*, the most controversial and experimental theatrical work by Leonard Bernstein, was for various reasons neglected for a long time. The article includes a brief analysis of the *Mass* and an attempt of bringing this musical masterpiece into the context of Bernstein's compositional legacy as well as of the world ritual music.

**Key words:** Leonard Bernstein, *Mass*, analysis.

Никита ДУБОВ

## *Месса* Леонарда Бернштейна: краткий анализ и слово в защиту

Самое масштабное и противоречивое сочинение великого Леонарда Бернштейна по разным причинам долгое время оставалось в тени. Статья является опытом анализа *Мессы* и попыткой поместить ее в контекст не только творчества композитора, но и мировой ритуальной музыки.

**Ключевые слова:** Л. Бернштейн, *Месса*, анализ.

Леонард Бернштейн (1918–1990), выдающийся дирижер и популяризатор академической музыки, считается, наряду с Джорджем Гершвином, классиком американского мюзикла. Как академический композитор Бернштейн до сих пор не находит широкого признания среди знатоков и любителей — отчасти из-за сравнительно нечастых исполнений его произведений, отчасти из-за пренебрежения аудитории и намертво приклеившегося ярлыка «бродвейского сочинителя». Однако музыка этого выдающегося человека глубоко оригинальна, эффектна и самобытна. Бернштейн в своих опусах перебрасывает мостик от сферы «высокого» искусства к миру современной популярной музыки. Одним из плодов такого слияния является *Месса*, определенная композитором как «театральная пьеса для певцов, актеров и танцоров».

Будучи иудеем по вероисповеданию, Бернштейн, тем не менее, часто восхищался текстом ординария като-

лической мессы и, по словам Нины Бернштейн, младшей дочери музыканта, «считал, что в нем заложен огромный потенциал для театрального воплощения»<sup>1</sup> [2]. К середине жизни композитор стал активно интересоваться различными религиозными практиками — от иудейских (Третья симфония Бернштейна основана на традиционном еврейском плаче — каддише) и христианских (на библейские тексты написаны три *Чичестерских псалма*) до языческих (в балете «Диббук» есть сцена шаманства и мотив переселения душ). Бернштейн рассказывал, что всегда мечтал «написать службу того или иного сорта и в мыслях комбинировал всемирную церемонию, объединяющую элементы различных верований и сект» [3].

Такую возможность ему предоставила Жаклин Кеннеди-Онассис, заказавшая композитору в 1968 году произведение для открытия Центра исполнительских искусств имени Джона Кеннеди<sup>2</sup> в Вашингтоне. Ранее,

<sup>1</sup> Здесь и далее тексты на английском языке переведены автором настоящей статьи.

<sup>2</sup> John F. Kennedy Center for the Performing Arts.

в 1963-м, Бернштейн посвятил памяти этого выдающегося человека свою Третью симфонию «Каддиш» (в ней происходит спор человека с Богом) и уже не раздумывая, что сочинять, — момент для воплощения «всемирной церемонии» был идеален. В качестве формообразующей сердцевины был выбран ординарий католической мессы: Кеннеди был первым американским президентом-католиком, но текст обогатился мотивами испытания веры и кризиса религии. Стихи к Мессе писались самим автором, в дальнейшем к нему присоединился бродвейский композитор и поэт Стивен Шварц, работавший в тот период над мюзиклом *Godspell* о жизни Христа, с оркестровкой блюзовых и рок-разделов помогали Херши Кей и Джонатан Тьюник, но к дате первого представления Бернштейн не успевал закончить свой поистине титанический труд, и финал дописывался за несколько дней до премьеры.

После спектакля 8 сентября 1971 года в прессе разразилась горячая полемика о Мессе — чем ее считать? Глубоко правдивым и трогательным произведением или же блестящей профанацией на злобу дня? Оригинальной и талантливой находкой или же дешевым китчем? Самую жесткую оценку дал корреспондент «Нью-Йорк Таймс» Гарольд Шёнберг (говорящая фамилия!): «Весомая музыкальная составляющая претенциозна и необедительна, как и водянистый либерализм, пронизывающий все произведение. В финале и текст, и музыка растворяются в банальной слащавости... Месса, по моему мнению, — вульгарная дешевка. Это Месса шоу-бизнеса, сочинение музыканта, который отчаянно хочет принадлежать данной индустрии» [4]. Верующие были шокированы осквернением святых даров на сцене; архиепископы нескольких штатов запретили своей пастве посещать спектакль, что только добавило Мессе скандальной славы. Автору настоящей статьи хотелось бы воздержаться от оценок и лишь предпринять попытку краткого анализа Мессы, чтобы уже в финале более или менее объективно оценить результат столь необычного труда Бернштейна.

Что же так шокировало аудиторию? Месса показывает нам критическое отношение к религии, кризис веры. Некий безымянный Священник, появляющийся первый раз в одежде хиппи и с гитарой, — американское преломление архетипического Каждого (Jedermann) — служит мессу. Академический хор пропевает латинскую часть текста, хор Уличных Людей (Street People) — эстрадных певцов — иронично, грустно или злобно комментирует канонический текст, постепенно приходя к выводу, что Бог не слишком-то и озабочен происходящим на земле. Яростные требования внимания к человеческим страданиям, к войнам, разочарованиям и смерти обращены к Священнику: люди видят в нем «официального представителя» Создателя. Не выдерживая напряжения, главный герой крушит святые дары и теряет рассудок. В финале вера снова возвращается к людям с явлением мальчика — он поет молитву, открывавшую Мессу.

Формально либретто спектакля следует структуре традиционной католической мессы. Но к ординарию добавлен пролог Моления перед Мессой (Devotions before Mass); Kyrie eleison расщепилось — эта часть литургии открывает Мессу и далее звучит после окончания пролога. Важно, что озвучены даже те части, которые обычно не требуют музыки: Confiteor, Эпистола (Epistle) и Отче наш (The Lord's Prayer). Кроме того, в центре спектакля находится сцена госпела (Gospel-Sermon), жанра, характерного исключительно для протестантской церкви США. Таким образом, сама структура произведения указывает, что Бернштейну очень важно не просто создать некую традиционную службу, — внимание композитора направлено на процессуальность литургии, на ее драматическую составляющую. Это не месса, это именно спектакль о процессе отправления мессы, со специфическими национальными акцентами и даже с лирико-философскими комментариями автора. (В партитуру включены три инструментальные медитации: характерно, что режиссер первой постановки советовал Бернштейну отказаться от этих фрагментов, формально тормозящих движение пьесы, но композитор наотрез отказался.)

В приводимой ниже схеме шрифтом выделены традиционные части мессы.

- I. Devotions Before Mass
1. **Antiphon: Kyrie Eleison**
2. Hymn and Psalm: "A Simple Song"
3. Responsory: Alleluia
- II. First Introit (Rondo)
1. **Prefatory Prayers: Kyrie Eleison**
2. Thrice-Triple Canon: Dominus vobiscum
- III. Second Introit
1. In nomine Patris
2. Prayer for the Congregation (Chorale: "Almighty Father")
3. Epiphany
- IV. Confession
1. Confiteor
2. Trope: "I Don't Know"
3. Trope: "Easy"
- V. Meditation No. 1 (Orchestra)
- VI. Gloria
1. Gloria Tibi
2. **Gloria in Excelsis**
3. Trope: "Half of the People"
4. Trope: "Thank You"
- VII. Meditation No. 2 (Orchestra)
- VIII. Epistle: "The Word of the Lord"
- IX. Gospel-Sermon: "God Said"
- X. Credo
1. **Credo in unum Deum**
2. Trope: Non Credo
3. Trope: "Hurry"
4. Trope: "World Without End"
5. Trope: "I Believe in God"
- XI. Meditation No. 3 (De Profundis, part 1)
- XII. Offertory (De Profundis, part 2)

- XIII. The Lord's Prayer
- 1. Our Father...
- 2. Trope: "I Go On"
- XIV. **Sanctus**
- XV. **Agnus Dei**
- XVI. Fraction "Things Get Broken"
- XVII. Pax: Communion ("Secret Songs")

Необычно и разделение исполнительских сил. Для каждого смыслового пласта и для каждой группы участников предназначен особый оркестр. Академический хор с латинским текстом поддерживается струнным оркестром (он находится в оркестровой яме), усиленным большой группой ударных, двумя органами, фортепиано и челестой. Этот же состав озвучивает медитации. Уличные Люди работают вместе с огромным сценическим духовым оркестром, рок-группой и блюз-бэндом. Детский хор и Священник могут поддерживаться исполнительскими силами обеих групп.

Сознательное разделение восприятия религии Бернштайном не только обозначено формально, но, конечно же, подчеркнута музыкальными средствами. Пролог особенно ярко показывает основной конфликт спектакля: в нем, по сути, содержится уменьшенная модель всего последующего действия. Первый раздел «Моления перед мессой» — антифон "Kyrie eleison", записанный на четырехканальную пленку. Друг за другом вступают четыре разнохарактерных атональных фрагмента: сопрано в сопровождении колокольчиков и тарелки, бас в сопровождении литавр и там-тама, дуэт сопрано и альты (под аккомпанемент темпль-блоков и маримбы) и дуэт тенора и баритона в сопровождении еще одной группы ударных инструментов. Все четыре фрагмента сливаются в агрессивную структуру, в которой уже практически ничего невозможно разобрать, хотя каждый материал выразителен и интересен.

В этом шуме тонет и мотив, особенно важный для понимания Мессы. Тем не менее, мы можем его услышать в самом начале первого фрагмента (см. партию колокольчиков в первом такте *Примера 1*). Этим мотивом из трех нот пронизана вся партия сопрано в антифоне; в дальнейшем он будет играть определяющую роль в спектакле, персонифицируя Бога. Назовем его *Kyrie-мотив*.

Пример 1

Антифон "Kyrie eleison", партии сопрано и колокольчиков

Allegretto con spirito ♩ = 108  
mp

Soprano  
Ky - (hy) - ri - e e - le - i - son, —

Glockenspiel  
p marcato

Прерывается вся эта дикая какофония гимном и псалмом Священника «Простая песня» (A simple song). По сравнению с предыдущими диссонантными звучаниями песня действительно кажется простой, но гармонизована и инструментована она с большим вкусом: два органа, арфа, прозрачная звучность разделенных струнных придают несложной мелодии в духе кантри благоговейный и возвышенный характер. Контрапункт к псалму составляет звучащая из-за сцены флейта, интонирующая начальный нисходящий ход гимна. Отметим этот тембр — в финале он окажется знаковым. В ответ на песню священника из колонок звучит респонсорий "Alleluia". Тот же состав, что и в антифоне (набор ударных и секстет солистов), ведет себя совершенно по-другому. Мы слышим легкую джазовую пьесу, приятную и доступную, основанную на мотиве гимна Священника.

Здесь основной конфликт: столкновение ученого, академического и популярного, сложного и простого, догматической веры и естественного религиозного чувства. Священник должен привести два полюса к некоему согласию и общему знаменателю. Его попыткам в достижении этого результата и взаимоотношениям двух заявленных в прологе музыкальных и религиозных противоположностей посвящен спектакль.

Раскол между двумя парадигмами осознается не сразу. Оба интроита наполнены радостной и подвижной музыкой. Рондо Уличных Людей "Kyrie eleison" совершенно естественно вырастает из *Kyrie-мотива* (*Пример 2*), представляя собой роскошный марш, наполненный звукоподражаниями (хористы играют на казу<sup>3</sup> и посвистывают), пронизанный незамутненным чувством радости и благодарной веры.

Пример 2

Рондо "Kyrie eleison", вступление

Allegro giocoso ♩ = 116

Marching band

Все разделы интроитов — от трижды тройного канона "Dominus vobiscum" до строгого хорала «Всемогущий отец» (Almighty Father) — безмятежны и светлы, лишь завершающий оба раздела номер «Эпифания» (Epiphany) выбивается из общего настроения. Это выписанная импровизация на *Kyrie-мотив* для солирующего гобоя (*Пример 3*).

<sup>3</sup> Kazoo — игрушечный духовой инструмент, придающий человеческому голосу сходство с тембром засурдиненной трубы.

Пример 3

«Эпифания»

**Prestissimo e staccato**  
*darting about among the four speakers*

Oboe *pp*

Она звучит в записи, и звук перемещается между четырьмя колонками. Таким образом, свободное ламентозное соло буквально мечется по концертному залу, подготавливая основную драматическую часть действия.

От раздела Confiteor до начала Credo мы наблюдаем процесс распада единства убеждений. Если на сцене Священник с каждым номером надевает на себя все больше и больше слоев церемониальной одежды, физически отдаляясь от той среды, из которой он происходит, то в партитуре мы видим, что академический хор (носитель ортодоксальных догматов) и Уличные Люди — критически настроенные умы — находят все меньше и меньше точек соприкосновения.

Латинский текст положен на музыку, заставляющую невольно вспомнить Карла Орфа, но не простотой изложения (в этом смысле оркестровое и хоровое письмо Бернштейна гораздо изощренней), а общей холодностью и отстраненностью от смысла пропеваемого текста. Если раздел Confiteor еще похож на прочувствованное высказывание, то хор «Gloria» длится всего две минуты, несмотря на большую смысловую нагрузку и объем стихов. Участие академических вокалистов в Credo, самом драматичном и человеческом разделе традиционной мессы, еще более ограничено: во-первых, хор просто доносит текст практически без пауз и необходимых цезур (Пример 4), а, во-вторых, сам хор становится... неживым! Записать псалмодирующий хор на пленку, чтобы добиться максимальной отстраненности и мертвенности материала, — какое простое и яркое решение!

Пример 4

Credo. Хор «Credo in unum Deum»

**Fast, rigid; sempre forte**  $\text{♩} = 160+$

Soprano  
 Alto  
 Tenor  
 Bass

Cre - do in u - num De - um, Pa - trem  
 o - mni - po - ten - tem, Fa - cto - rem cae - li et ter - rae,

Уличные Люди отличаются гораздо более разнообразной и яркой музыкой, хотя высказываются они преимущественно в эстрадном ключе. Стоит отдать должное Бернштейну — его фантазия почти неистощима, а осведомленность о жанрах современной ему поп- и рок-музыки производит сильное впечатление. Но «доступность»

не означает «примитивность». Все номера популярной музыки крепко связаны с академическими, хотя максимально им противоположны. В Confiteor и Credo практически все высказывания Уличных Людей начинаются с подхватывания последней латинской фразы, а сами песни основаны на развитии одного из наиболее рельефных мотивов предыдущей, «академической» фазы действия. На примере тропарей «Я не знаю» (I don't know) и «Бесконечный мир» (World without end) в этом легко убедиться (Примеры 5 и 6).

Пример 5

Тропарь «Я не знаю», вступление

**L'istesso tempo**  $\text{♩} = 80$

Street Chorus  
 Rock band on stage

Con - fi - te - or, con - fi - te - or.

*subito p* *leggiero*  
*fz* *subito p*

Пример 6

Тропарь «Бесконечный мир», вступление

**Agitato**  $\text{♩} = 120$

Street Chorus  
 Rock band

Non e - rit fi - nis... World without end...

*ff* *f* *mf*  
*p* *pp*

**Solo**  
 Whis - pers of liv - ing, ech - oes of war - ning,

Месса Леонарда Бернстайна

В первом случае фраза “Confiteor” становится основой для басового риффа, а во втором возглас “Non erit finis” порождает целую песню, где первоначальный мотив дается в обращении, подвергается ротации и прочим вариантным изменениям. Кроме того, хор Уличных Людей не монолитен, как академический; над массовыми номерами превалируют сольные, лирические или протестно-драматические, причем последние количественно преобладают. Самым кощунственным представляется сатирический Госпел «Господь сказал» (God Said), где в куплете используется скрытый Kyrie-мотив (Пример 7). Он находится в центре всей Мессы и является точкой перелома, после которой в части Credo Kyrie-мотив приобретает угрожающее звучание, а в тексте становятся все более явными сомнения в реальности Бога.

Пример 7

Госпел «Господь сказал»  
 Light and innocent ♩ = 144  
 Preacher  
 God said: Let there be light and there was light.

Эта цепочка опровержений и воззваний к Всевышнему идет не сплошным потоком. Подобное обращение с догмами должно быть осмыслено, для чего и служат медитации. Две из них — инструментальные, они расположены непосредственно после наиболее конфликтных разделов. В них подспудно развивается идея мира и согласия. Первая, в духе Малера и Шостаковича, состоит из сопоставления трех тем: ламентозной (Пример 8), спокойной, в репризе помеченной peacefully — «мирно» (Пример 9), и мрачной (Пример 10).

Пример 8

Первая медитация, первая тема  
 Lento assai, molto sostenuto ♩ = 63  
 Piano  
 fp

Пример 9

Первая медитация, вторая тема  
 Tranquillo  
 Piano  
 pp

Пример 10

Первая медитация, третья тема  
 fff ruvido  
 sempre molto marcato

Вторая более явно намекает на пацифистские идеи — это вариации на 12-тоновую серию. В партитуре помечено, что серия основана на секвенции Бетховена (автор предполагает, что источником является раздел “Ihr stuerzt nieder, Millionen, ahnest du den Schoepfer Welt?” финала Девятой симфонии) (Пример 11).

Пример 11

Вторая медитация, тема  
 Andante sostenuto ♩ = 69  
 Bass  
 ff f mf mp  
 p mf f ff ff f  
 mf p mf f sffz

В кульминации орган прямо цитирует знаменитый напев “Seid umschlungen, Millionen!”, а в коде в партитуре присутствует слово “Brueder” (Пример 12):

Пример 12

Вторая медитация, кода  
 CODA  
 a tempo  
 Organ  
 f (Brue - der!) mp

Не правда ли, красноречиво? Если воспринимать эти медитации как прямое высказывание композитора, то основное послание Мессы становится совершенно ясным.

Но что же Священник? Его небольшие сольные номера — “Gloria tibi” и “The Word of the Lord” — звучат спокойно и радостно, только лишь в финале Credo он начинает раздраженно реагировать на поведение Уличных Людей. Что-то должно поколебать его истовую веру.

Этим событием становится третья медитация, открывающая кульминационный раздел Мессы. Именно здесь происходит перелом. Во-первых, начинается объединение составов — все оркестры с этого момента

будут звучать вместе. Во-вторых, академический хор перестает соблюдать «правила игры». De profundis, основанный на третьей теме первой медитации, не предусмотрен ординарием; здесь впервые у этой группы звучит страстная, эмоциональная музыка, в кульминации срывающаяся на ненотированный крик. Больше скрывать раскол и разлад не в силах даже консерваторы. На сцене под яростный танец выносят святые дары для обряда причастия, но Священник колеблется. После витального напора Оффертория его молитва «Отче наш» и тропарь «Я продолжаю» (I go on) звучат особенно одиноко и потерянно. Но, тем не менее, решение принято, и слушателей ждет новый контраст.

После интровертного, инструментованного для трех кларнетов и гитары тропаря в полном блеске, с участием всех музыкантов звучит Sanctus, включающий три части. В первой солирует детский хор. Радостная и светлая мелодия вбирает в себя обороты Kyrie-мотива (Пример 13).

Пример 13

Allegretto con anima ♩ = 138

Boys

San-ctus, San-ctus, San-ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

Sanctus

В ответ на это Священник берет гитару и в кратком восторженном ариозо воспевает силу музыки, заканчивая словами "Sanctus" в переводе на арамейский. Все хористы (в том числе и эстрадные) подхватывают молитву на том же языке и разрабатывают ее в духе Чичестерских псалмов самого Бернштейна. (Орнаментальная вязь духовых, три солирующих контратенора, развитая полифония да и сам выбор языка определяют сходство.) И тут же следует неожиданный удар. В момент наивысшего и наисветлейшего слияния, в тот миг, когда иллюзорное согласие между людьми было достигнуто и таинство причастия готово было начаться, Уличные Люди внезапно переключают эмоциональный тонус в агрессивную и напористую сферу рок-музыки. Начинается Agnus Dei, наивысшая драматическая точка Мессы (Пример 14).

Пример 14

L'istesso tempo ♩ = 160

Tenor

Bass

Piano

"Agnus Dei", тема первого раздела

A - gnus De - i, A - gnus De - i, qui

ff pp agitato simile

Первый раз Уличные Люди берут на себя инициативу в произнесении латинского текста, в результате образуется тематическая арка с первым «актом неповиновения» в спектакле — мелодия уже звучала в качестве припева тропаря «Я не знаю» раздела Confiteor (Пример 15).

Пример 15

Тропарь "Я не знаю", припев

Più mosso

Tenor

I don't know why ev' - ry

8 time I find a new love I wind up de - stroy - ing it. —

Священник пытается начать причастие, но тщетно — Уличные Люди еще настойчивее повторяют требование. У академического хора возникает новая, нежная мелодия на словах "Agnus Dei, miserere nobis!", но тревожные биения в басу не позволяют достичь покоя, возобновляются требования немедленного мира, а фразы Священника «Господи, я не виновен» звучат все тише. Наконец, появляется третья тема, популярного склада, а уличные певцы превращают ее в упругий блюз (Пример 16).

Пример 16

Agnus Dei, тема заключительного раздела

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Piano

Do - na no - bis, no - bis

Месса Леонарда Бернштейна

pa - cem, pa - cem do - na. Do - na no - bis, no - bis

Это превращение необычайно эффектно не только благодаря тому, что оно ничем не подготовлено, но и тем, что композитор несколькими мастерскими штрихами кардинально меняет настроение выбранной темы. Грань между академической и популярной музыкой оказывается не просто прозрачной, а вовсе неразличимой. Уличные Люди грозят разрушить этот мир самостоятельно, если Бог немедленно не вмешается. Слово становится делом: добавление новых и новых инструментов, усложнение фактуры, наложение разных мелодий, импровизация певцов, почти непристойные glissandi и пассажи у медных духовых, произвол ударной группы сотрясают и разваливают с таким трудом возведенное здание Мессы. Священник не выдерживает и с безумным воплем «Расет!!!» (Мира!!!) швыряет на пол святые дары — чаша с вином разбивается, хлеб топчется ногами. Всеми силами оттягиваемая катастрофа свершилась: сам служитель церкви не верит Богу. Наступает гробовая тишина.

С растерянных слов: «Посмотрите... разве не глупо? Красное вино — совсем не красное... оно коричнево-голубое...» начинается предпоследняя, а по значимости — первая часть Мессы «Перелом: вещи сломались» (Fraction: Things get broken), самая протяженная и развитая, в которой солиста поддерживает только оркестр из ямы. Анализируя эту сцену (назвать по-другому столь развернутый и наполненный различными переживаниями номер не получается), только сокрушаешься — почему Бернштейн написал только одну оперу? «Перелом» мог стать одним из блистательнейших примеров настоящего психологического письма и пополнить ряды знаменитых «сцен безумия». Для передачи измененного сознания и душевного смятения Священника композитор пользуется не только новыми музыкальными элементами, но и развернутой группой мотивов-реминисценций из всех частей Мессы, аккумулируя весь основной тематизм в одном разделе и приводя всю стилистическую пестроту «к общему знаменателю» для того, чтобы очистить слушателя перед финалом.

Первая часть монолога — это свободный речитатив на серию из второй медитации. Мысли Священника разбредаются и не могут оформиться в законченное построение. Наконец, он с ужасом произносит: «Как же легко разбиваются вещи!» Этот небольшой, но устрашающе-выразительный раздел вырастает из одной из тем Agnus

Dei, она неоднократно появлялась у виолончелей (Пример 17). Герой поглощен созерцанием мерцающего стекла в густом вине: вино похоже на кровь, кровь Христову, но это всего лишь бутафория, притворство...

Пример 17

«Перелом: вещи сломались» (How easily things...)

Tenor *p* *espress.*

How eas - i - ly things get brok.en.

How cas - i - ly things get bro - ken...

Неожиданно Священник выходит из прострации и разражается гневными речами, адресованными пастве и зрителям. «Зачем вы глазете? Никогда раньше не видели несчастного случая? Вам понравилось, не так ли?» Развивается эта более протяженная часть на абсолютно новом музыкальном материале, исполненном насмешки и горечи. Слова «ломать, крушить, топтать» поются на мотив из Gloria, далее следует краткое обращение к Богу («Отче, разве ты не видел еще несчастного случая!») на мотив молитвы «Отче наш». Гневный раздел обрывается мотивом тропаря «Мир без конца», в котором речь шла о том, что Бог специально задумал убить человечество его же собственными руками, поэтому и позволяет людям делать что угодно.

Повторение вступительного речитатива вводит в еще один новый раздел — покачивающийся, настороженный, тревожный. Священник сравнивает наступившее безмолвие с затишьем перед бурей. Господь не издает ни звука, как будто его нет вовсе (Пример 18).

Пример 18

«Перелом: вещи сломались» (Quiet...)

Adagio  $\text{♩} = 36$   
*pp*

Tenor

Qui - et... Like a com - ing storm...

Air gets... sick - ly thick and warm...

Буря разражается. После оркестрового проведения «гневно» раздела электроорган играет «цирковую», язвительную песенку, которую с опозданием на одну долю подхватывает оркестр. Священник предлагает кому угодно продолжить мессу за него — ведь он обычный человек, любой из присутствующих может надеть церемониальные одежды и стать новым священником. Что уважали в герое? Чего от него ждали? Зачем требовали? Издевательски, на мотив Agnus Dei, он вопрошает: «Почему все умолкли, разучились петь? Где молитвы? Где стенания? Где ваша пародия на Бога?»

Произнеся самое страшное, Священник теряет внутреннюю опору. Опорой был Бог, теперь его нет. Мы слышим блуждания от темы к теме (все отрывки уже

звучали), иногда сближаются лишённые своего первоначального смысла мелодии из абсолютно полярных разделов. Заслуга композитора в том, что он поддерживает логику в этом бреде; нанизывая друг за другом различные темы, Бернштейн ни разу не прерывает нить, и в этом нет ощущения насильственной компоновки.

Последним высказыванием Священника становится бессильное повторение первой медитации практически без изменений, но в паузах мы слышим дуэт флейт из-за сцены, как и в первой песне Священника, — предвестие того, что сейчас что-то должно измениться, некая сила, осенявшая «Простую песню», снова вернулась.

Молчание прерывается тем, чего так долго ждали и чего так исступленно требовали. Флейта исполняет тему Божоявления точно так же, как гобой во втором интроите, но, наконец-то, «вживую». Всевышний услышал мольбы людей и послал к ним ангела, несущего свет веры в прямом и переносном смысле. На сцене появляется мальчик со свечой в руках и поёт начальные строфы «Простой песни», но уже с другими словами: «Пойте простую песню, славьте Господа!». Надо отметить, что этот же мальчик подавал в начале спектакля гитару Священнику и солировал в Рондо первого интроита с такими строками:

*Here I go to the altar of God.  
In I go, up I go,  
To God who made me young.*

После этого дискант участвует только в описываемой части «Причастие — Мир» (Communion — Pax). Этот факт можно интерпретировать как вознесение (в прямом смысле «up I go») и нисхождение на землю. Действительно, если признать правоту критика Шёнберга, то, после методичного разрушения сознания самого стойкого участника мессы, такой благостный финал производит впечатление специально добавленного примирительного «сладкого» завершения. Но если появление мальчика задумывалось как вмешательство высшей силы, то Communion обретает «и смысл, и связь». Свершившаяся катастрофа была predetermined, она показала людям, насколько хрупка вера и как быстро можно ее разрушить. Оркестровые медитации со скрытой программой мира и пацифизма подготавливали эту часть на протяжении всего спектакля. Криками и агрессией ничего добиться нельзя. Доказательство этому можно найти в заметке композитора:

*You scream for peace, you won't get it that way, screaming is not peaceful, & only peacefulness can engender peace. Peace must be practiced, pledged, not preached; it must be lived, loved out, acted out.*

*"The rub: this must be done by all. One dissenter, one attacker, & we are all defenders. All — no exception: I give you*

*the kiss of peace: this is communion. But the communion is holy only if you pass this kiss, this pledge to your neighbor, whenever it is next to you. Whoever. Pax tecum*<sup>4</sup>.

Вы вопите за мир — ничего не выйдет. Вопли воинственны. Только спокойствие может породить мир. Мир должен осуществляться, а не проповедоваться, он должен быть рожден жизнью, любовью и действием.

Вывод: это дело всех и каждого. Кто-то нападет — мы защищаем, все без исключения. Я несу вам поцелуй мира, это причастие. Но причастие свято, только если вы передадите этот поцелуй, этот залог ближнему, тому, кто рядом с вами. Кем бы он ни был. Pax tecum.

Интересно, что консультант Бернштейна — заключенный за пропагандистскую антивоенную деятельность священник, отец Дэн Берриган — настаивал на завершении Мессы монологом Священника, обосновывая свое решение тем, что современный человек не заслуживает мира, и для наибольшего эффекта стоит оставить аудиторию в смятении. Композитор все-таки не принял его позицию и за несколько дней дописал светлый и умиротворенный финал.

Мальчик начинает обряд причастия с певучей, лирико-мистической мелодии, и к нему постепенно присоединяется весь исполнительский состав (Пример 19).

Пример 19

«Причастие — Мир», тема причастия

Andante non troppo mosso  $\text{♩} = 50$

*pp*

Soprano

Lau - da, Lau - da, Lau - da.

Бернштейну хватает такта и вкуса не доводить всеобщую эйфорию до взвинченной экзальтации, а сохранить теплое, доверительное настроение. Постепенно звуковые волны стихают, и Священник с мальчиком допевают канон. Успокоительным заключением служит повторение хорала «Всемогущий отец» всеми участниками спектакля — и солистами, и инструменталистами. Записанный на пленку голос композитора венчает произведение: «Месса окончена. Идите с миром».

И шок слушателей, и разгромная критика в адрес Мессы совершенно понятны. Но после долгого замалчивания opus magnum Бернштейна и после его возвращения на концертные площадки (в том числе и в России — премьеру в 2013 году осуществил Новосибирский театр оперы и балета) от этого произведения невозможно просто отмахнуться.

Несомненно, для композитора это tour-de-force: вряд ли мы сможем найти в его наследии сочинение подобных масштабов и подобной стилистической пестроты. Во «всемирную службу» вовлекается весь аппарат выразительных средств, существовавших на момент написания. Первое, что хотелось бы отметить, — по-

<sup>4</sup> См. факсимиле дневниковой записи Бернштейна, опубликованные на официальном сайте композитора: *Mass — Working Notes // The Leonard Bernstein Office, Inc.* [Электронный ресурс]. URL: [http://www.leonardbernstein.com/mass\\_notes.htm](http://www.leonardbernstein.com/mass_notes.htm) (дата обращения: 03.02.2015).



разительная цельность и монолитность подобного музыкального калейдоскопа. Оригинальность содержания порождает и необычность формы спектакля. Изящной и простой рамкой служит одна из самых прекрасных и гибких бернштейновских мелодий "A Simple Song". Ничего простого на деле внутри этой рамки мы не найдем. Вся конструкция крепко держится на смысловых и мотивных арках, опоясывается кратким, но действенным *Kyrie*-мотивом. Любая из песен в спектакле, обыгрывающая тот или иной эстрадный стиль, незаурядна: кроме того, что в песнях как раз и происходит разработка материала, экспонировавшегося академическими исполнителями, эти номера еще и содержат в себе особые, характерные только для Бернштейна «изюминки»: либо рок на 5/4, либо блюз-баллада с постоянно меняющимся размером или танец, где ритм считается на 3/4+3/8. О типичной для композитора гармонической и ритмической пряности даже не приходится говорить, это слышно даже без нот. Но одинок ли в автор в подобных поисках?

Ничуть. Современные, модные, доступные мотивы в церковных произведениях начинают использоваться с XV века. Гийом Дюфай в мессу "L'homme armé" вводит популярную светскую песню как основу для полифонического развития. Генрих Шютц и Иоганн Себастьян Бах в своих «Страстях» используют хоралы, хорошо знакомые пастве. Строгий стиль в мессах XVIII века преобразуется: в церковную музыку начинают проникать остромодные итальянизированные затеи вроде виртуозных колоратурных арий и хоров с танцевальным движением. В качестве типичных образцов можно назвать мессу Иоганна Адольфа Хассе, но даже в Большой Мессе с-moll Моцарта наряду с традиционными фугированными хорами и полифоническими ансамблями мы можем найти игривую, виртуозную, практически оперную арию "Laudamus te". Реквием Джузеппе Верди до сих пор считают более театральным, чем церковным, — настолько в нем много светской музыки и светского настроения.

Поразительный дар Бернштейна-композитора раскрывается в Мессе, только он мог соединить такие несоединимые вещи в одном произведении, приблизить популярную музыку к академической без насилия над первой и над второй и без взаимного опошления. Месса является не только произведением высокого нравственного, но и крайне важного музыкального значения — это попытка примирить две полярности, возникшие в конце XIX века, ведь раньше музыка не имела четких границ между «эстрадой» и «классикой». Г. Аберт в своей книге о Моцарте высказал очень интересную мысль по поводу музыки XVIII века: «...для итальянцев сохранял актуальность принцип, согласно которому даже самые высокоразвитые формы должны быть связаны с общедоступными идеями» [1, с. 449]. Другой вопрос, что избранные Бернштейном общедоступные музыкальные идеи в XX веке стали устаревать гораздо быстрее, чем популярная музыка XVIII столетия, но, как уже было сказано, мастерство композитора возвышает, усложняет и облагораживает прикладные жанры.

На ум сразу же приходят и две очевидные параллели: одиозная рок-опера «Иисус Христос — суперзвезда» Эндрю Ллойда Уэббера (постановка в 1971) и «Военный реквием» Бенджамина Бриттена (1962). Первое произведение объединяет с Мессой немного. Актуальнейшая для 1970-х рок-идиома в обоих сочинениях появляется независимо: Бернштейн начал работу над партитурой в 1968 году, т. е. за два года до выхода альбома Уэббера, тонкое чувство веяний времени здесь является абсолютным совпадением. Что же касается музыкальной составляющей, то опера Уэббера гораздо беднее на открытия и, по сути, представляет рок-ораторию, где либо в популярные песни инкрустированы модели традиционных оперных арий, либо к их мелодиям просто приписан оркестр. Какого-то осмысления одной парадигмы в столкновении с другой не происходит, да и новаторство тут, скорее, коммерческого толка. Если говорить о сюжете, то вопрос о предательстве и помиловании Иуды кажется довольно робким и скромным на фоне огромного полотна о кризисе веры в целом. Вопросы Бернштейна более остры, более всеобъемлющи и более рискованны.

Поиск параллелей с Бриттеном гораздо более плодотворен. Антивоенный, пацифистский посыл несомнен в обеих работах. Соединение современной поэзии и латинского текста в одном произведении налицо. В чем-то похоже и взаимодействие разных оркестровых и вокальных групп между собой, но здесь же начинаются отличия. Бриттен, используя тот же, что и Бернштейн, принцип заимствования мотивов из разных смысловых пластов, принципиально объединяет все составы только в финальном номере. Земное и небесное всегда разделены, и только вечный покой в смерти может их примирить. Американский же коллега создателя «Военного реквиема» в поисках разрешения конфликта сводит вместе все составы гораздо раньше, практически в точке золотого сечения Мессы. Стили письма даже не стоит сравнивать — они абсолютно полярны и самобытны. Но самое главное: если антивоенный пафос у Бриттена несет на себе основную нагрузку, и текст Реквиема не комментируется, а, скорее, иллюстрируется стихами Оуэна, то Месса еще и антиклерикальна по сути. Богу не обязательно быть в церкви, вера не обуславливается церковными догматами, как и хорошая музыка не зависит от того, в какой манере и в каком направлении она написана. Вера и Бог для композитора являются чем-то вроде объединяющих, самых мирных идей на Земле.

Скорее всего, не столько из-за музыкальных, сколько из-за моральных аспектов Месса на какое-то время оказалась забытой. В Америке 1970-х она была «не ко двору»: правительству Р. Никсона, ведущему войну во Вьетнаме, молящий о мире и согласии спектакль был совершенно негоден. Симптоматично, что сам президент даже не посетил премьеру, хотя событие такого масштаба, как открытие Кеннеди-центра в Вашингтоне, предполагало присутствие главы государства. Кроме того, новое сочинение 52-летнего композитора и дирижера, любимца всей Америки, произвело эффект «разо-

рвавшейся бомбы». Смешение стилей, молодежный музыкальный язык, абсолютно чуждый завсегдатаям концертных залов; в конце концов, противостояние политике правительства США на открытии государственного центра искусств! На первый взгляд кажется, что Бернштейн осуществляет провокацию ради провокации. Но если мы рассмотрим *Мессу* в связи с другими произведениями маэстро, то окажется, что она лишь продолжает и укрепляет магистральную линию зрелого периода творчества Бернштейна. В «Вестсайдской истории» герои борются не только за любовь, но и против расовой ненависти. Симфония № 2 «Годы тревог» основана на одноименной поэме Одена, где молодые люди, потерянные в современном обществе, ищут ответ на вопрос о смысле жизни. Конфликт отцов и детей становится темой для оперы «Тихое местечко», где в финале самовлюбленный отец прощает и принимает гомосексуальность своего сына. О симфонии «Каддиш» со спором человека и Бога говорилось выше. В такой перспективе *Месса* становится суммой представлений композитора о сосуществовании людей, имеющих разные убеждения, перед лицом одной из краеугольных проблем мироздания. И вывод неизменен: терпимость и взаимопонимание спасут человечество. Изменчивый лик мультикультурного мира, современного Бернштейну, невозможно представить без «бесконечного многообразия музыки», что и отразилось в этом противоречивом и смелом эксперименте.

Очень малое количество дирижеров возьмется за эклектичную *Мессу* — здесь надо обладать знаниями и в современной неакадемической музыке, гораздо проще назвать эту партитуру мюзиклом или чем-то близким. Но по прошествии времени становится понятно, что *Месса*, по крайней мере, является интересным и неординарным опытом. В 1999 году *Мессу* исполняют в Ватикане. В 2004-м запись (малоудачную) с Немецким симфоническим оркестром осуществил Кент Нагано. Мэрин Элсоп, ученица Бернштейна, создала и записала в 2008-м выдающуюся интерпретацию спектакля, управляя симфоническим оркестром Балтимора. Интересная видеоверсия *Мессы* (дирижер — Кристиан Ярви, оркестр BBC Proms) появилась в 2012 году, а в следующем году произведение заняло место на подмостках Новосибирского театра оперы и балета (дирижер — Айнарс Рубикис, спектакль был номинирован на премию «Золотая маска»).

Неоднозначное произведение великого композитора возвращается именно тогда, когда следует. Сейчас, когда в мире разворачивается огромное количество вооруженных конфликтов, когда вопросов больше, чем ответов, когда вражда не только между народами, но и между социальными группами людей в одной стране переходит всякие границы, как никогда нужно что-то, что сможет провозгласить безусловный мир и безусловную любовь к ближнему. Время *Мессы* пришло.

### Литература

1. *Аберт Г.* В. А. Моцарт. Ч. 1, кн. 1 / пер. с нем., вступ. ст. и коммент. К. К. Саквы. М.: Музыка, 1978. 534 с.
2. *Bernstein N.* Mass — Overview // The Leonard Bernstein Office, Inc. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.leonardberstein.com/mass.htm> (дата обращения: 03.02.2015).
3. *Hilferty, R.* Leonard Bernstein (1918–1990) Mass // Naxos Digital Services Ltd. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.naxos.com/mainsite/blurbs\\_reviews.asp?item\\_code=8.559622-23&catNum=559622&filetype>About%20this%20Recording&language=English](http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.559622-23&catNum=559622&filetype>About%20this%20Recording&language=English) (дата обращения: 04.02.2015).
4. *Schoenberg, Harold C.* Bernstein's new work reflects his background on Broadway // New York Times, September 9, 1971. Режим доступа: The Leonard Bernstein Office, Inc. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.leonardberstein.com/mass\\_nytimes\\_orig\\_review.pdf](http://www.leonardberstein.com/mass_nytimes_orig_review.pdf) (дата обращения: 03.02.2015).

## Информация для авторов

К печати принимаются ранее не публиковавшиеся материалы. Тексты предоставляются в редакцию в электронном виде (на стандартных цифровых носителях: CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях) с приложением распечатки в 1 экз. (текст печатается с одной стороны листа форматом А4, страницы нумеруются), либо присылаются по электронной почте ([musicus\\_cons@mail.ru](mailto:musicus_cons@mail.ru)). К тексту статьи должны прилагаться аннотация и список ключевых слов на русском и английском языках. Сведения об авторе: фамилия, имя, отчество, место работы/учебы, ученое звание, должность; телефон, адрес электронной почты предоставляются на русском и английском языках. Публикация рукописей аспирантов осуществляется бесплатно.

### ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ ТЕКСТА

**Объем** статей не должен превышать 0,5–0,7 п.л. (20000–28000 знаков) в редакторе Microsoft Word. Текст не форматировать, то есть не имеет табуляций, колонок и т. д. **Кегль** в основном тексте — 12, в сносках — 10. **Межстрочный интервал** — полупрозрачный. **Абзацы** отмечаются отступом в 1 см (но не с помощью табуляции или пробелов), интервал между абзацами — обычный. **Шрифтовые выделения** — курсив, жирный, жирный курсив. **Кавычки** — типографские «», внутри цитат — обычные, „. **Нотные примеры** — в формате \*.mus, набранные в нотном редакторе Finale, или \*.tif. Нумерация примеров внутри статьи — сквозная. В тексте ссылка на нотный пример выделяется курсивом в круглых скобках: (пример 5). **Сноски** — постраничные. **Список литературы** составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи. **Ссылки** на литературу в тексте отмечаются порядковыми цифрами в квадратных скобках по образцу: [1, с. 29]. **Сокращения** должны быть расшифрованы и поданы отдельным списком в конце статьи. **Иллюстрации** (фотографии) и нотные примеры формата \*.tif принимаются на стандартных цифровых носителях (CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях; разрешение 600 точек на дюйм (сканировать необходимо в натуральную величину). Следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка. В перечне иллюстраций/нотных примеров следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка/примера.