

БАЛЕТ Ж. МАССНЕ «ЦИКАДА»: НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА СТАРУЮ БАСНЮ

Аннотация. Предметом исследования статьи стал балет Ж. Массне «Цикада», рассматриваемый, с одной стороны, как одно из сочинений этого композитора в указанном жанре (Массне принадлежат три балета), а, с другой, как пример французской балетной партитуры рубежа XIX–XX веков. Некоторое угасание в указанный период западноевропейского балета как явления театра, проявившееся, в первую очередь, в области постановки и исполнения, парадоксальным образом не коснулось его музыкальной стороны, что доказывается как многочисленностью создаваемых партитур, так и количеством композиторов, их создававших (Г. Пьерне, Р. Ан, Э. Лало, К. Сен-Санс, А. Мессаже, Ж. Массне и пр.). При анализе балета «Цикада» автор статьи, в силу многосторонности проблемы, пользовался комплексным подходом, объединяющим методы историзма, литературоведения, аналитического музыковедения и источниковедения. Выводами работы становятся выявленные особенности трактовки и переосмысления использованного сюжета (басня Ж. де Лафонтена «Цикада», в нашей стране известная как «Стрекоза и Муравей»), описание внутренней структуры музыки балета (сквозное развитие с несколькими возникающими в процессе этого развития относительно завершенными танцевальными эпизодами), указание подробностей музыкального решения (использование лейтмотива и возвращающихся фрагментов, музыкальных цитат, введенного в финале балета звучания хора). Новизна работы состоит во впервые проведенном всестороннем анализе одного из балетов Массне и введении его в число немногочисленных изученных балетных партитур французских композиторов рубежа XIX–XX веков.

Ключевые слова: Ж. Массне, Ж. де Лафонтен, басня, «Цикада и Муравей», переосмысление, дивертисмент-балет, танец, лейтмотив, музыкальная цитата, звукоизобразительность.

Конец девятнадцатого века и начало века двадцатого в истории балетного театра Франции были периодом сложным и неоднозначным. С одной стороны, исследователи не без основания указывают, что этот период «проходит под знаком упадка западноевропейского балетного театра».¹ С другой, невозможно не признать, что хореографический театр того времени (прежде всего — театр французский) мог похвастаться большим количеством сочинений с разнообразнейшими сюжетами и принадлежащих профессиональным композиторам. Несмотря на то, что некоторые из них широкой публике известны мало, они не могут быть единым росчерком пера причислены к категории «присяжных музыкантов»², работавших только в одной жанровой области и чье творчество традиционно подвергается критике. Среди авторов балетов указанной эпохи — например, Г. Пьерне, Р. Ан, Э. Лало, К. Сен-Санс, А. Мессаже и, конечно же, Ж. Массне.

В творческом наследии Массне балеты не принадлежат к числу широко известных произведений, много уступая по популярности операм и лишь изредка, мимоходом, упоминаются в искусствоведческих работах. Тем не менее, три партитуры композитора, написанные для хореографического театра, небезынтересны для исследователей. Прежде всего, благодаря своей музыке, принадлежащей не последнему французскому композитору XIX–XX веков, а, кроме того, в либретто отдаётся дань различным сюжетным тенденциям, сложившимся в западноевропейском балете к концу XIX века.

Все три сочинения относятся к рубежу XIX–XX веков и все три связаны с разными сценарными традициями. Первый балет — «Куранты» (1892) — одновременно бытовой (с элементом фантастики), комедийный и даже отчасти полуисторический, третий — «Эспада»³ (1908) — представляет собой балет в духе романтической испанской «экзотики», повествует о любви и смерти тореадора и является продолжением характернейшей для балета XIX века линии «экзотических» испанских балетов. И то,

¹ Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX в. Очерки. Либретто. Сценарии. — М.: Искусство, 1977. — С. 227.

² Определение, широко используемое в среде музыковедов XX–XXI веков для композиторов — авторов исключительно балетной музыки

³ Иногда в русскоязычных источниках можно обнаружить перевод названия балета: «Тореадор».

и другое сочинение основаны на авторских либретто разных сочинителей. Второй же по хронологии балет — «Цикада» (1904) — пример произведения, сюжет которого базируется на литературном произведении. Но не на повести, романе, рассказе или сказке, а на басне. «Цикада» Массне представляет собой трансформацию известной басни Ж. де Лафонтена, которая в оригинале носит наименование «Цикада и Муравей», а в нашей стране более известна по варианту И. Крылова и называется «Стрекоза и Муравей».

Подобный, на первый взгляд, странный выбор воплощаемого на балетной сцене литературного жанра, не вполне оригинален. К басне как к источнику сюжета авторы балетов уже обращались, причём, это был опыт, относящийся к романтической эпохе и тоже представляющий собой вариант одной из басен Лафонтена.¹ Таким примером стал балет «Кошка, превращённая в женщину», показанный в 1837 году на сцене парижской Оперы хореографом Ж. Коралли на музыку Монфора.

Впрочем, следует уточнить, что к 1904 году, когда за создание балетной партитуры взялся Массне, басня «Цикада и Муравей» уже имела свою историю сценического воплощения в виде оперы Э. Одрана «Цикада и Муравей», поставленной в 1886 году в театре Гетэ, и некоторого количества назидательных пьес, предназначенных для исполнения детьми. Таким образом, когда за этот сюжет взялся Массне, принципиальная возможность его театрализации сомнений не вызвала.

Балет «Цикада» создавался для постановки в парижском театре Опера-Комик. Хореография его, как и многих других французских балетов того времени, принадлежала мадам Мариките. Музыкальным руководителем театра в то время был А. Мессаже, также известный как композитор и автор балетных партитур, а руководителем труппы был А. Визентини, некоторое время работавший в России и написавший для М. Петипа балет «Приказ короля» (1886). Практически всё в этом театре способствовало появлению новой хореографической постановки.

Либреттист «Цикады» А. Кэн (H. Cain), как указывает исследователь творчества Ж. Массне Ю. Кремлёв, «очеловечил и модернизировал басню Лафонтена».² Но дело не в том, что он придал героям человеческий облик, что было бы естественным в балетном театре. Данное либретто представляет

собой любопытнейший вариант новой трактовки, казалось бы, хорошо всем известной с детства басни.

В балете Массне действуют два персонажа, так и именуемые: «Цикада» и «мадам Муравей».³ Вокруг мягкосердечной Цикады в одном из эпизодов даже появляется целый кордебалет её подруг, именуемых также «цикады», что не может не навеять воспоминания о традиции романтического балета, где была, например, Сильфида — как персонаж центральный и сильфиды — как персонаж обобщённый. Кроме того, для развития сюжета и большей сценичности автор вводит в интригу дополнительных героев: Возлюбленного Цикады, Банковского служащего и нищую Бедняжку («la Pauvrette»). Их взаимоотношения не просто дополняют широко известную басню, но значительно переосмысливают сюжет, расставляя в нём совершенно иные акценты.

Прежде чем продолжить обзор этого балета, мы приведём краткое его содержание, без которого понимание сочинения практически невозможно:

Первый акт балета повествует о весеннем дне Цикады. Нежная и отзывчивая, она готова отдать другим всё, что имеет. Несчастной Бедняжке, которая продрогла и проголодалась, она отдаёт свой завтрак, чепец, накидку, зонтик и последние деньги, мадам Муравей, спешащей на мессу и остановленной по пути восхитительным ароматом, она дарит испечённый пирог — а сама завтракает сухим хлебом и стаканом воды. Цикада легкомысленно рвёт на папиюльки принесённый Банковским служащим вексель, а последнее, что у неё осталось — поцелуй — она дарит своему Возлюбленному.

Второй акт переносит нас в жестокую зиму. После рождественской мессы мадам Муравей возвращается домой, тепло укутанная и под зонтиком, а Цикада в костюме танцовщицы и с гитарой страдает от холода и ветра. Она стучит в дверь мадам Муравей и просит о приюте, но та прогоняет её метлой, повторяя «Подика попляши!». Прогнанная Цикада видит смеющихся и укрывающихся под зонтиком своего бывшего Возлюбленного и давнюю Бедняжку, наряженную в подаренный чепчик. Не замечая её, парочка проходит мимо. Цикада умирает, сжимая в объятиях своего единственного друга — гитару. Внезапно раздаётся удар грома, ветры и метель исчезают, слышится

¹ В данном случае следует напомнить, что басни французского автора, как и некоторые басни Крылова, это варианты, сопряжённые с переводом и адаптацией для конкретной эпохи и конкретной культуры басен Эзопа.

² Кремлёв Ю. Жюль Массне. — М.: Советский композитор, 1969. — С. 187.

³ Следует упомянуть, что в оригинале, в отличие от привычного перевода, в басне друг другу противостоят два женских персонажа, так как и слово «цикада» (*la cigale*), и слово «муравей» (*la fourmi*) во французском языке женского рода.

колыбельная ангелов, зовущих несчастную Цикаду. Она протягивает к ним руки, видит, что у неё появились крылышки и присоединяется к «небесным играм» ангелов: «Приди к нам, крошка Цикада, приди к нам! Мы утешим тебя, маленькая отчаявшаяся сестра... твоё сердце было слишком нежным...».¹

В балетном варианте басня Лафонтена не просто преобразовывается и «очеловечивается», её мораль оказывается практически «вывернутой наизнанку». Назидательность и гимн труду, изначально противопоставленные бездействию и лени, превращаются в историю о страдающей от своей доброты мягкосердечной героине, которой противостоит героиня другая — жестокая и эгоистичная, олицетворяющая мещанское начало. Из-за неравенства сил, в этом «земном» их сопоставлении торжествует мадам Муравей, тогда как в жизни «небесной» вознаграждается именно легкомысленная, но добросердечная и исстрадавшаяся на земле Цикада.

В трактовке сюжета видится и развитие драматургической идеи, берущей своё начало в романтических спектаклях XIX века, что представляется довольно странным в балете начала века двадцатого, казалось бы, от романтического балета уже отдалившимся. Финал же «Цикады» видится явным «жестом» в сторону традиционных балетных апофеозов, когда герои, прошедшие через внешние препятствия и внутренние страдания, соединяются в некоем «ином мире». Впрочем, в «Цикаде», явная любовная история отсутствует: начинаясь в первом акте, она быстро переходит в картину предательства. Однако присутствие отголоска традиционного «идеального мира» в финале «Цикады» несомненно.

С другой стороны, точное указание на время действия в начале второго акта (Рождество), и наличие в финале невидимого хора не просто неких отвлечённых «сильфид», «духов» или «фей», а «ангелов» навеивает ассоциации иного, не музыкально-театрального, рода. Здесь мы можем говорить и о своеобразном преломлении традиции рождественского рассказа. Если рассмотреть либретто «Цикады», отрешившись как от жанра произведения в целом (балет), так и от его литературного первоисточника (басня), то окажется, что мы имеем дело ещё и с вариантом рождественской истории, в которой добро в любом случае торжествует, и все тяготы, которые претерпевает героиня, оказываются лишь путём к идеальному миру финала.

Особенного внимания в данном случае заслуживает образ мадам Муравей, которая олицетворя-

ет собой не просто мещанство, традиционно противостоящее романтическому духу, но и трактована как тип героя-ханжи. Каждый её выход на сцену неизменно связано с проявлением внешней религиозности: в первом акте она собирается отправиться на мессу, когда её останавливает восхитительный аромат выпечки Цикады, во втором она прогоняет несчастную со всего порога сразу после возвращения с рождественской мессы.

Таким образом, оказывается, что Кэн, взяв басню за общую, весьма вольно трактуемую, основу, буквально «прорисовал» на этом знакомом «холсте» взамен старых образов — новые, добавил неожиданных смысловых красок и получил в результате либретто, внешне основанное на произведении XVII века, но имеющее под собой уже скорее романтический базис.

Массне трактует жанр балета как «дивертисмент-балет» («Divertissement Ballet en deux actes»), и, вероятно, этим определением можно объяснить особенность его музыкального строения. Рассмотрим же последовательно структуру балета, его танцевальные номера, лейтмотивы и возвращающиеся фрагменты, наличествующие симфонические эпизоды и прочие любопытные музыкальные «подробности» этого сочинения.

Как и в прочих балетах композитора, каждое действие «Цикады» выстроено единым звучащим полотном без подробного деления на привычные балетные номера. Впрочем, Массне мыслит это произведение имеющим внутреннее деление и внутреннюю логику развития, а потому, никак не уточняя этого в самом тексте, тем не менее, в начале балета перечисляет фрагменты, которые логически его составляют², но в музыкальном тексте не выписаны.

Лишь трижды Массне отступает от этого правила. В первом акте он специально указывает «Рондо цикад», начало второго акта (играющее роль вступления и представляющее собой симфоническую картину) называет «Интерлюдия» и помещает в этом же действии «Вальс-вихрь ветров», являющийся своеобразной драматической кульминацией спектакля. Более никаких номерных указаний мы не встречаем.

На первый взгляд это может показаться весьма странным, однако, после более пристального знакомства с музыкой балета, мы можем прийти к выводу, что определение «дивертисмент» как нельзя лучше соотносится с внутренним строением

¹ Здесь и далее ремарки клавира (La Cigale. Divertissement Ballet en deux actes de Henri Cain. Musique de J. Massenet. — Paris: Au Ménestrel, 1904. — 88 p.) приводятся в переводе автора статьи.

² Первый акт: Прелюдия, Цикада спит, Пробуждение Цикады, Туалет Цикады, Бедняжка, Рондо цикад, Мадам Муравей, Банковский служащий, Божественный поцелуй. Второй акт: Интерлюдия, Рождественская месса, Вальс-вихрь ветров, «Открой мне дверь» (вариации), Смерть Цикады, Колыбельная ангелов.



Рис. 1

сочинения. Несмотря на его единство, большинство фрагментов, которые указывает Массне, так или иначе несут на себе признаки какого-либо танца. Можем ли мы точно определить его жанровую принадлежность или в состоянии констатировать лишь некую общую танцевальность движения, в любом случае, эта особенность — первое и основное впечатление, которое мы выносим после знакомства с музыкой. Вероятно, из-за этого Массне избегает писать крупные пантомимные сцены, так как для развития сюжета он использует танцевальные фрагменты разного характера, объединяемые в единое целое очень краткими связками. Эпизоды, в которых этот «танцевальный дух» отсутствует, немногочисленны и связаны, прежде всего, с «нетанцующим» персонажем (мадам Муравей), которая охарактеризована в них собственной темой, о чём мы скажем чуть ниже.

Нетанцевальными можно считать и немногие «симфонические» эпизоды, не относящиеся непосредственно к действию (Прелюдия, Интерлюдия, отчасти вариации «Открой мне дверь») и подчиняющиеся уже совершенно иным, собственно музыкальным, а не сценическим, законам.

Но обратимся сначала к тем фрагментам, которые, не будучи собственно обозначенными в тексте танцами, тем не менее, несут на себе его признаки. Таковых эпизодов очень много, но наиболее интересными представляются некоторые из них, где жанровые признаки танца слегка размыты и их определение кажется несколько парадоксальным.

Например, в сцене «Пробуждение Цикады», несмотря на его четырёхдольность, явно ощущается

вальсовое движение, слегка трансформированное и преобразованное, но угадываемое (рис. 1).

Впрочем, чаще танцевальный жанр оказывается более чем определённым, и в большинстве случаев им является вальс в разных вариантах (прежде всего это касается «беззаботного» первого акта, однако, можно встретить трагический вальс и во втором).

Среди множества танцев, так или иначе относящихся к главной героине, есть два кордебалетных танца, в некотором смысле стоящих в центре первого и второго акта балета. Нельзя сказать, что они являются их смысловыми центрами, однако каждый из них имеет большое значение.

В первом акте это *Рондо цикад*, становящееся их своеобразным гимном, рассказом о счастливой весенней жизни. Оно наполнено радостью жизни, «переливается» всеми цветами радуги, звенит и поёт.

Тема первого раздела Рондо (здесь мы скорее имеем дело с построением, близким второй форме рондо, то есть, форме двухтемной) немного напоминает по характеру движения польку. Она легко возносится вверх, затем так же быстро возвращается обратно, а благодаря долгому «зависанию» на последнем звуке фразы создаётся впечатление, что тема эта неквадратная и слегка «фантастическая». Ощущение «фантастичности» (или танца-игры?) поддерживает аккомпанемент, который Массне помещает в верхний звенящий регистр (рис. 2).

Середина танца контрастная и на фоне основной темы, словно несущейся вприпрыжку, имеет облик вокального лирического построения, чему



Рис. 2



Рис. 3

немало способствует как мягкость линии с присутствующей заливочной сильной долей, так и аккомпанемент, напоминающий мягко колышущиеся волны (рис. 3).

Не в пример многим другим танцам в балетах Массне, которые, как правило, имеют точное начало,

а иногда даже собственное наименование в нотном тексте, но не имеют явного финала, *Рондо цикад* строго очерчено рамками формы и логически завершается, создавая ощущение некоего «вставного» танцевального номера внутри свободно развивающегося первого действия.



Рис. 4



Рис. 5

Второй танец, стоящий в центре уже второго действия, это *Вальс-вихрь ветров*. В противовес звучавшему в первом действии беззаботному *Рондо цикад*, он неумолим и страшен, повествуя о неизбежно сменяющей весну жестокой зиме. Это одновременно и симфоническая картина метели, в центре которой оказывается несчастная Цикада, и собственно сценический танец Ветров и Снежных хлопьев. В отличие от *Рондо цикад*, он, несмотря на указание в клавире на его начало, не имеет точных границ, занимая гораздо большее музыкальное пространство, чем это предполагается даже списком фрагментов, определённых Массне. Его основная тема рождается из звукоизобразительного хроматического движения (появляющегося задолго до начала собственно *Вальса*), которое должно служить иллюстрацией разыгравшейся ме-

тели. Для создания эффекта композитор пользуется простыми и очень выразительными средствами, знакомыми по очень многим другим сочинениям разных эпох: тремоло и угрожающая восходящая хроматическая гамма в низком «гудящем» регистре» (рис. 4).

Затем, уже в начале *Вальса*, это хроматическое движение становится ритмически более однообразным, но зато увеличивается его «наступательность» и тремоло уже трактуется не как тоническая октава, а как доминантовый бас, тем самым предвещая начало темы (рис. 5).

И наконец, после ещё одного варианта преобразования из хроматической гаммы в некий кружащийся вихрь (рис. 6), из этой музыкальной «метели» проявляется уже собственно тема *Вальса*. Она вбирает в себя все признаки, которые постепенно

ff

dim.

Рис. 6

pp

Рис. 7

ff

Рис. 8

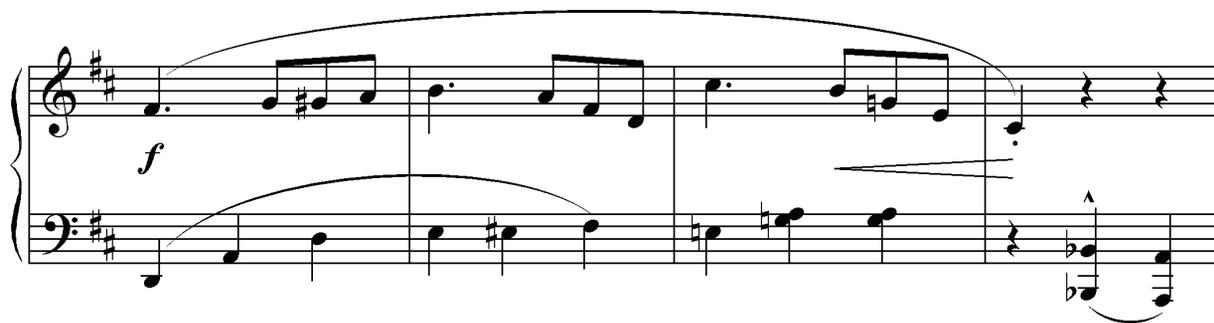


Рис. 9

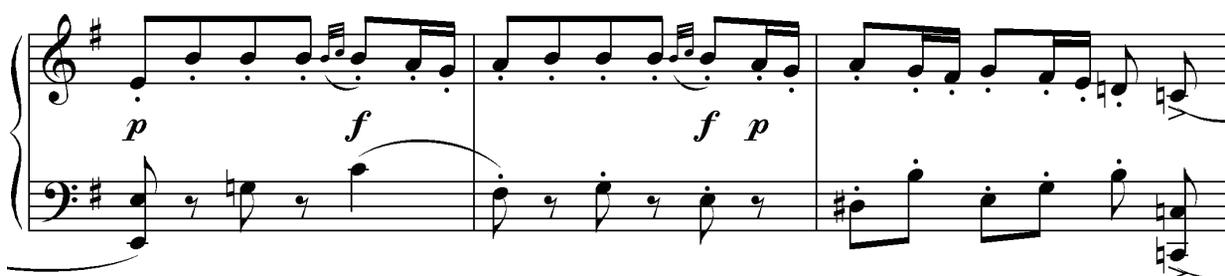


Рис. 10

«собирались» на протяжении предшествовавшего ей времени, являясь одновременно и хроматической, и кружащейся, и опирающейся на тремоло тонической квинты, как это было в сцене метели (рис. 7).

Начинается этот *Вальс* как подобие рондо, в котором даже появляются два контрастных эпизода. Однако далее, когда кордебалетный танец переходит в танцевальный эпизод, сопровождающий пантомимную сцену (то есть, когда фактически танец, не прекращая своего движения, переосмысливается в действенную сцену), композитор перестаёт выдерживать форму, сочетая уже прозвучавшие темы в той последовательности и тех объёмах, которые ему кажутся необходимыми в конкретной сюжетной ситуации.

Первый эпизод с музыкальной и сценической точки не менее важен, чем рефрен: это ещё один вальс, но гораздо более яростный и трагический, чем уныло завывающий первый. Это тема похожа на отчаянный крик посреди враждебной природы (рис. 8).

Второй же эпизод, контрастный и парадоксально-мажорный, это «мольбы Цикады к вихрям, которые её гнетут». Мольбы эти всё ещё словно последним усилием сохраняют привычную уже по первому акту мелодичность, но неожиданные акценты и подчёркнутые ими пониженные ступени постоянно «напоминают» нам о первых темах *Вальса-вихря* (рис. 9).

Как мы уже говорили, далее *Вальс* подчиняется уже несколько иным музыкально-драматургическим законам, отличным от законов собственно музыкальной формы, а потому его завершение размыто и определяется ходом дальнейшего действия.

С жанром балета-дивертисмента (или, если точно цитировать жанровое определение сочинения, то «дивертисмента-балета»), вероятно, связано и то, что в этом произведении практически нет лейтмотивов, которые, пусть и в небольшом количестве, обнаруживаются в иных балетах Массне. Дивертисмент как «схема» создания балета провоцирует на некоторую дискретность партитуры, не предполагая большого музыкального единства сочинения. Однако в «Цикаде» можно обнаружить один лейтмотив, характеризующий героиню — это тема мадам Муравей.

Причин подобного выбора героини можно найти несколько, но одна для нас представляется наиболее предпочтительной: мадам Муравей, с одной стороны, является одним из двух главных персонажей балета, а, с другой, представляет собой роль пантомимную. Потому её образ не может быть раскрыт в многочисленных танцевальных эпизодах, как это происходит с образом Цикады, и требует иного способа портретирования.

Тема появляется и в первом, и во втором акте, постоянно сопровождая свою «хозяйку». От по-



Рис. 11



Рис. 12

явления к появлению у неё изменяется характер и тип изложения, но не теряется основной смысл. Этот музыкальный «портрет» явно связан с внешним обликом мадам Муравей: она уверена в себе и склонна наставлять, один и тот же повторяющийся звук словно «грозит пальцем» неразумной Цикаде (рис. 10).

Особенно ярко проявляется эта тема во втором действии, где она буквально «по пятам» следует за своей «хозяйкой». Сначала она вплетается в звучание метели, когда мадам Муравей возвращается с рождественской мессы, затем становится и своеобразной кульминацией этой звукоизобразительной сцены (рис. 11).

Но своего наивысшего накала тема достигает в тот момент, когда героиня, «как настоящая мегера, бежит к Цикаде, которую прогоняет взмахами метлы». Здесь тема становится угрожающей и резко акцентированной, словно рисующей удары той самой метлы (рис. 12).

Более лейтмотивов в «Цикаде» мы не обнаруживаем, но можно отметить ещё один интересный способ объединения музыкального материала внутри дивертисментного построения балета: кратковременные возвращения мотивов танцев из предыдущих эпизодов в небольших действенных связках или в эпизодах последующих. Подобная практика не образует лейтмотивов, но благодаря

этому Массне объединяет возникающие контрастные и тематически яркие фрагменты внутри своей небольшой партитуры. Чаще всего такого рода «воспоминания» относятся к соседствующим фрагментам, однако, в некоторых случаях они связаны с появлениями танцевальных тем в разных действиях. Например, танец Возлюбленного Цикады, напоминающий народный наигрыш, после звучания в первом акте, в сокращённом виде возникает во втором (в тот момент, когда Цикада видит совершенно позабывших о ней Возлюбленного и Бедняжку).

Этот танец слышится явным контрастом всем тем лёгким, изящным танцевальным жанрам, которые характеризуют Цикаду и её подруг. В нём действительно есть что-то от безыскусного народного наигрыша с чётким «рубленным» ритмом и остигнутым аккомпанементом (рис. 13).

Отдельного упоминания заслуживают немногочисленные симфонические эпизоды, которые не связаны напрямую с танцами, а либо являются звукоизобразительными фрагментами, либо имеют вступительный характер.

Один из примеров звукоизобразительности, применяемой Массне в этом балете, мы уже упоминали: это сцена метели, незаметно переходящая в *Вальс-вихрь*. Но помимо этой, довольно протяжённой, сцены, можно найти и более «мелкие», но от этого не менее интересные подробности.

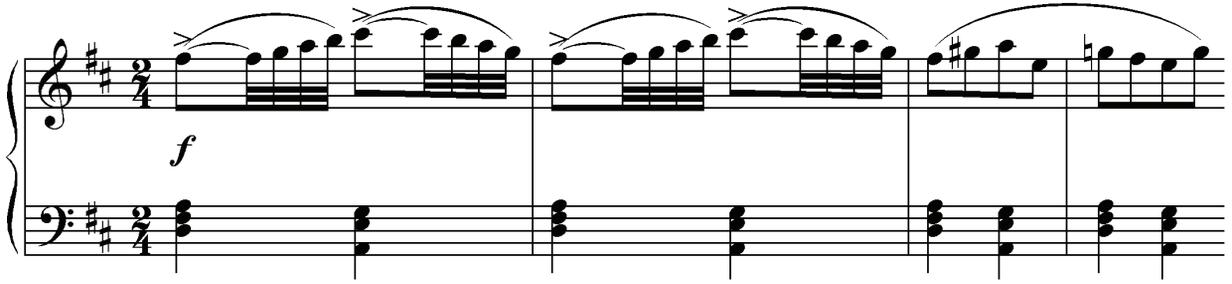


Рис. 13

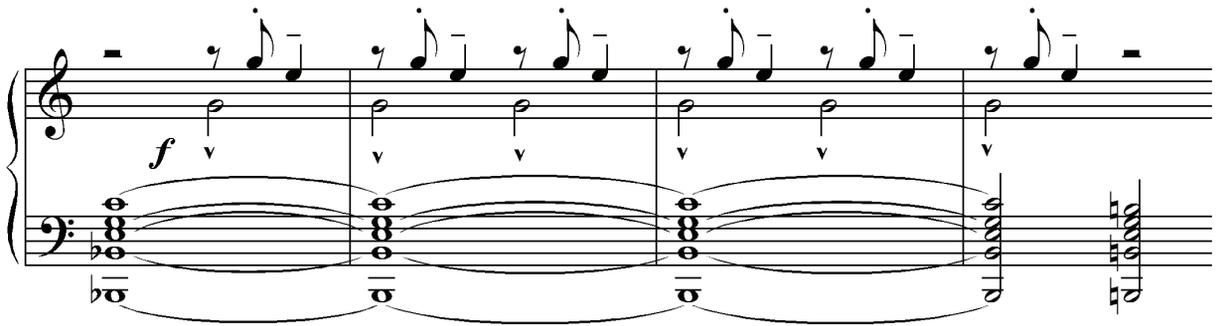


Рис. 14



Рис. 15

В самом начале балета, в полном соответствии с ремарками, композитор музыкальными средствами «выписывает» кукушку в часах, которая отмечает начало утра Цикады (рис. 14).

В эпизоде «Мадам Муравей» появляются далёкие колокола, возвещающие начало мессы (рис. 15).

Два больших развёрнутых симфонических вступления к действиям (*Прелюдия* и *Интерлюдия*) также очень интересны как своим строением, так и композиторским подходом к трактовке этих симфонических эпизодов.

Прелюдия является звуковой «картиной», рисующей некий природный пейзаж, который станет фоном для первого действия. Напоминающий лёгкие переборы струн «эоловой арфы», этот эпизод целиком построен на эффекте диатонического звучания, одновременно «свёрнутого» в нон- и ун-

децимаккорды и «развёрнутого» в мелодическую последовательность (рис. 16).

Интерлюдия, открывающая второй акт (а, вернее, связывающая, судя по названию, оба акта в единое целое) имеет подзаголовок «Vieux Noël»¹, говорящий о том, что для его создания композитор воспользовался темой одной из французских рождественских песен. Сделано это намеренно: время действия второго акта — Рождество, и *Интерлюдия* естественным образом вводит нас в его музыкальный мир. Впрочем, тема, избранная Массне — минорная, что несколько лишает *Интерлюдия* её изначального праздничного характера (рис. 17).

¹ Дословно: «Старое Рождество».

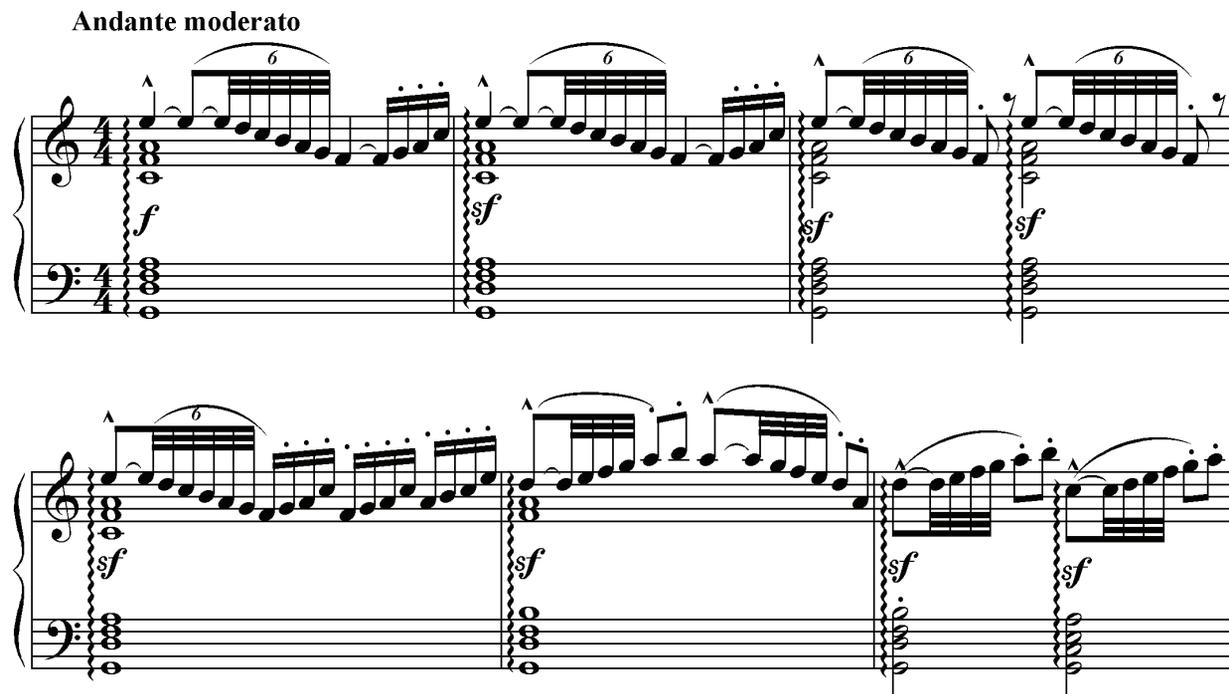


Рис. 16

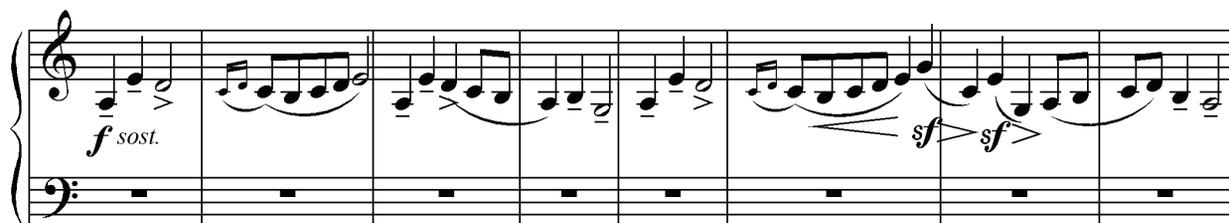


Рис. 17

Этот эпизод Массне пишет как череду самых разнообразных вариаций. В первой вариации это свободно трактованное фугато (рис. 18).

Далее следует вторая, мажорная, вариация со слегка трансформированной темой, меняющая тип изложения с полифонического — на аккордовый (рис. 19).

Третья вариация, тоже аккордовая и торжественная, похожа на величественный гимн (рис. 20).

Следующие две вариации, так или иначе, следуют по уже указанным «путям» развития, представляя либо вариант «линейный», контрапунктический (четвёртая вариация), либо вариант «вертикальный», аккордовый (пятая вариация). Шестая вариация отличается самой интересной гармонизацией мелодии с опорой на многочисленные септаккорды и усложняет минорную тему многочисленными отклонениями в мажор (рис. 21).

Последняя, седьмая, вариация, напоминает коду, где тема в увеличении словно растворяется в общем аккордовом звучании с постоянно воз-

никающими подголосками, основанными на её мотивах (рис. 22).

Следует добавить, что, если *Прелюдия* не замкнута и естественным образом переходит в первый эпизод первого действия («Цикада спит»), то *Интерлюдия*, по сравнению с остальными фрагментами, предстаёт почти завершённой, так как лишь последнее звуковое «впечатление» от неё — тремоло октавы тоники — переходит в сцену метели, становясь уже тремоло доминантовым.

Надо признать, что *Интерлюдия* — не единственные вариации, помещённые Массне в балет. Если в предыдущем примере мы имели дело с предваряющим действие симфоническим эпизодом, то пример танцевального номера, построенного в форме вариаций, представляется довольно редким.¹ Он звучит в тот момент, когда Цикада,

¹ Кроме примера, написанного Массне, можно вспомнить «Славянскую тему с вариациями», созданную Л. Делибом в «Копелии».



Рис. 18



Рис. 19

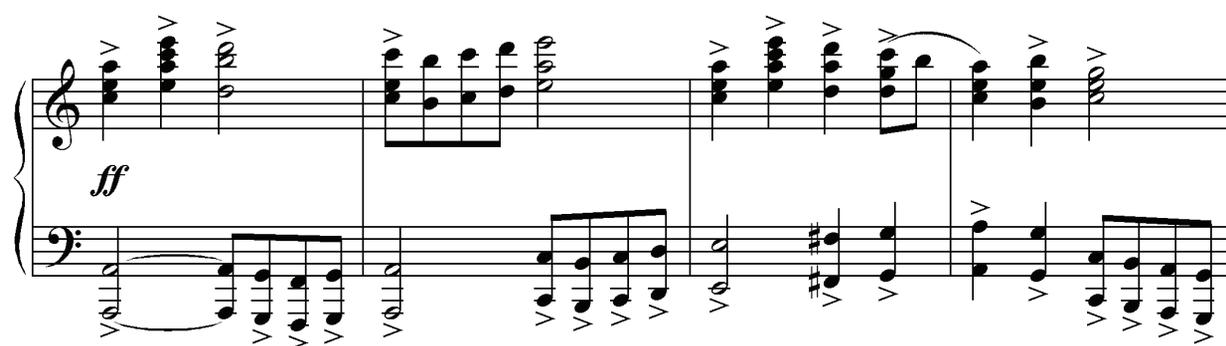


Рис. 20

постучавшаяся рождественской ночью в дверь мадам Муравей, ожидает, что ей откроют и «танцует, играет ей» (мадам Муравей. — А. Г.)».

Для создания этого эпизода Массне выбирает в качестве темы чрезвычайно популярную во Франции песенку «Au clair de la lune» («В лунном свете»), называя её в тексте балета не традиционно — по первой строке первого куплета, а по его последним двум строкам, столь созвучным по смыслу со сценической ситуацией:

«Ouvre-moi ta porte, pour l'amour de Dieu!» («Ради любви к Богу, открытой мне дверь!»). Ко времени создания балета Массне эта песня¹ получила неисчислимое

¹ Некоторые авторы её создание приписывают Ж. — Б. Люлли, как это делает Ж. — Б. Дювернуа, который в своей четырёхручной обработке этой темы («Les Harmonieuses» op. 313 № 2) указывает: «Au clair de la lune» (Люлли). Однако это утверждение не доказано, и ныне авторство песни признаётся анонимным.

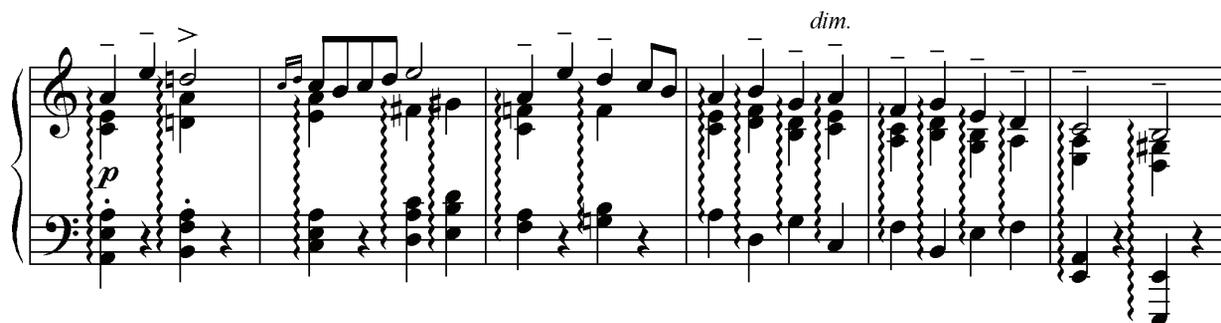


Рис. 21



Рис. 22

количество всевозможных обработок и стала основой для многочисленных произведений разных жанров. Это вариации для гитары М. Каркасси (op.7), хоровая обработка А. Фикеншера, вариации для фортепиано Ф. Герольда (op.19), вариации для арфы Ф. Лорана, фантазия и вариации для фортепиано с оркестром И. Мошелеса (op.50), и многие, многие другие. Кроме того, эту тему в облике хорала (и с заимствованием исходного текста) использовал в балете «Мрачный Пьеро» П. Ланчани для создания погребального шествия Коломбины.

Так как это фрагмент полу-танцевальный, а Цикада тут играет на гитаре и танцует, Массне в нём не выстраивает долгую череду вариаций, как это было в Интерлюдии. Здесь звучит сравнительно лаконичная последовательность из темы и трёх разнохарактерных вариаций, выписанных по принципу

изменения фактуры, типа изложения и ладовой «игры» с этой простой диатонической мелодией.

Сама тема изложена арпеджиато, что связано со сценической ситуацией (здесь звучит гитара Цикады) (рис. 23).

Первая вариация — как и сама тема, мажорная — имеет некоторое родство с четвёртой вариацией *Интерлюдии*, так как она построена по тому же принципу: принципу контрапунктического присоединения к теме голоса, напоминающего «противосложение» (рис. 24).

Вторая вариация связана и перегармонизацией темы, которая, не теряя своей объективной звуковосотности, трактуется композитором уже не в C-dur, а в a-moll. Если в первой вариации можно было говорить о некотором ощущении «полифоничности», то здесь мы имеем дело с отблеском классицистской

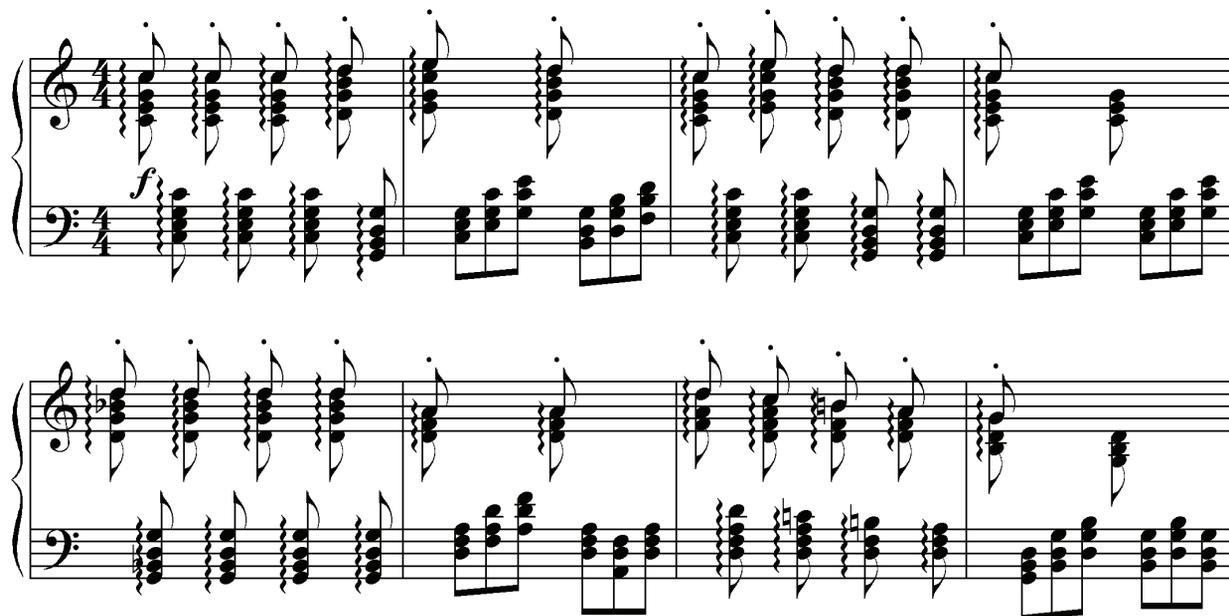


Рис. 23

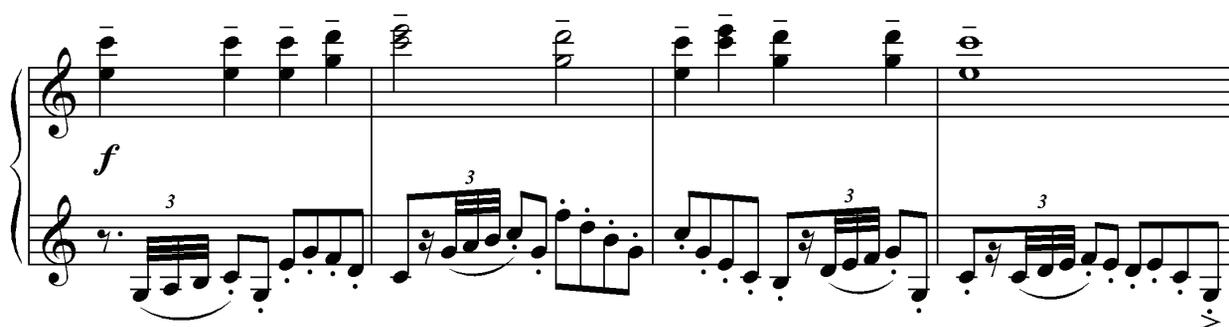


Рис. 24

виртуозности в фигурациях, сопровождающих тему, звучащую в нижнем регистре (рис. 25).

Третья вариация — своеобразная кульминация развития — возвращает мажор, но сильно трансформирует тему, превращая её в устремлённую в одном направлении линию. Быстрый темп и характерный ритм роднят её с жигой. Кроме того, в этой вариации мы вновь сталкиваемся с отголоском полифонического развития, так как тема здесь изложена в виде четырёхголосной имитации в октаву. Впрочем, точно эта имитация не выдерживается, четвёртое проведение оказывается «скомканным» и полифоническое четырёхголосие «редуцируется» до мелодического голоса в сопровождении акцентированных аккордов (рис. 26).

Столь краткий вариационный цикл, как мы уже говорили, объясняется его включённостью в балетное действие, где использование развёрнутой

музыкальной формы с практической точки зрения не всегда возможно.¹

Отдельного упоминания заслуживает и финальный эпизод балета, носящий название «Колыбельная ангелов», в который Массне включает хор. Нельзя сказать, что подобное решение уникально и полностью противоречит собственно жанру балета. Если не упоминать об известнейшем «Вальсе снежных хлопьев» из балета «Щелкунчик», то и среди французских балетов рубежа XIX века найти подобные примеры несложно. Например, это балет «Фрина» (1897) Л. Ганна, в котором дважды звучит гимн богине Венере. Кроме того, традиция создания в балетах хоровых номеров, беря своё на-

¹ А в случае с одноактным балетом ещё и невероятно в силу небольшого объёма сочинения.



Рис. 25



Рис. 26

чало ещё во времена создания собственно балетного жанра, эпизодически пыталась вернуться в него в XIX веке, правда, каждый раз неудачно. И в балете «Влюблённый дьявол»¹, и в «Мраморной красавице»²,

¹ «Влюблённый дьявол» — музыка Ф. Бенуа и Н.— А. Ребера, постановка Ж. Мазилье (1840).

² «Мраморная красавица» — музыка Ц. Пуни, постановка А. Сен-Леона (1847).

и в «Корсаре»³ введённые в них хоровые эпизоды были «выброшены» накануне премьер.

Однако в начале XX века хор в балете стал менее редким и даже вошёл в практику. Огромную роль вокальный голос играет в балете Н. Черепнина «Нарцисс и Эхо» (1911), где он не просто возникает

³ «Корсар» — музыка А. Адана, постановка Ж. Мазилье (1856).

Лишённый грузности и яркости звучания «Курантов» или яркой испанской экзотики «Эспады», этот балет привлекает прозрачностью и тонкостью звучания. Частое используя, с одной стороны, очень простые гармонические сочетания (как в танце Возлюбленного), а, с другой, поражая обилием нон-и ундецимаккордов, производящих впечатление звона струн, звучащих по собственной воле,— всё это создаёт удивительный слышимый эффект, который иначе, чем «эффектом гармонической простоты», назвать нельзя. Нередко ради этого Массне даже отказывается от использования явных тяготений, которые бы слишком точно и слишком определённо звучали в этой «музыке природы» (так происходит в уже приведённом выше первом эпизоде *Вальс-вихря*). Благодаря этому «Цикада» оказывается балетом нарочито «простым» и «безыскусным», что соответствует и выбранному сюжету, и жанру дивертисмента. Впрочем, определение «дивертисмент» никоим образом не относится к той тщательности, с которой Массне подошёл к его созданию.

Балеты Массне, к сожалению, ныне почти забыты. Более того — они не получили значительного признания и во время своего создания. Известно, что «Цикада» была поставлена в 1904 году и выдержала десять представлений. Когда она была возобновлена в 1913 году, количество данных спектаклей оказалось таким же. В чём была причина — сейчас сказать трудно. Может быть, в 1904 (а тем более в 1913 году — времени постановки труппой С. Дягилева «Весны священной») наивный и похожий на рождественский рассказ сюжет казался публике чем-то отжившим. Может быть, в начале XX века публика не желала смотреть на историю взаимоотношений Цикады и мадам Муравей, стремясь к чему-то одновременно более жизненному и более яркому. А, может быть, его постановка и исполнение оставляли желать много лучшего, так как западноевропейский балет того времени не мог похвастаться ни виртуозным

танцем, ни яркостью балетмейстерских решений. К тому же, в «Цикаде», как и практически во всех балетах того времени присутствуют признаки угасания западноевропейского хореографического театра, выражающегося, прежде всего, в отсутствии сколько-нибудь развитой мужской партии (пантомимные эпизодические роли как Возлюбленного, так и Банковского служащего считаться таковыми не могут).

Впрочем, так или иначе, нам следует признать, что «Цикада», как и прочие балеты Массне, заслуживает большего внимания, чем ей уделяется сейчас. Разумеется, говорить о том, что балеты являются одним из ведущих жанров в творчестве Ж. Массне, нельзя. И следует признать определённую справедливость слов Ж. Сервьера, который в своём очерке о творчестве композитора замечал, что, например, «Куранты» «это сочинение без особых претензий».¹ Однако в XIX и даже в начале XX века балет как собственно музыкальный жанр не рассматривался и оценивался наравне с такими жанрами, как симфония или опера, не мог. Исключения были весьма редки, но даже они, несмотря на всю свою исключительность, с трудом составляли конкуренцию с произведениями иных, «серьёзных» жанров.

Но — с другой стороны — требования к балетной партитуре, равные с требованиями к симфонии, скорее заслуга XX века.² Для предыдущих столетий характерен иной взгляд, и композиторы, бравшиеся за этот жанр, старались соответствовать поставленным перед ними задачам.³ Поэтому оценивать балеты Массне (как и любой иной пример балетной партитуры любой эпохи), учитывая исключительно критерии симфонической музыки, не вполне справедливо. Вероятно, его сочинения в наше время могли бы получить второе рождение и привлечь внимание хореографов, уставших от создания многочисленных (и в некоторых случаях «надоедливых») редакций считанного количества репертуарных балетов.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Кремлёв Ю. Жюль Массне.— М.: Советский композитор, 1969.—
2. Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX в. Очерки. Либретто. Сценарии.— М.: Искусство, 1977.— 343 с.
3. La Cigale. Divertissement Ballet en deux actes de Henri Cain. Musique de J. Massenet.— Paris: Au Ménestrel, 1904.— 88 p.
4. Servières G. Jules Massenet // La Musique française moderne.— Paris: G. Havard Fils, 1897.— P. 118–220.

¹ Servières G. Jules Massenet // La Musique française moderne.— Paris: G. Havard Fils, 1897.— P. 190.

² Причём, отвечают подобным запросам далеко не все партитуры даже XX века.

³ Для балетной партитуры обязательно наличие танцевальных номеров, следование музыкальной драматургии — драматургии сценической, яркие характеристики, красочность оркестра и пр.