

Раб. чек в
запр. арх. ССР

К гастролям Немецкой государственной оперы в Москве

Пауль Дессау об опере «Пунтила»

В СЕНТЯБРЕ 1956 года, через месяц после смерти Брехта, мною были написаны отдельные фрагменты оперы. В ноябре того же года я начал писать музыку уже ко всей опере. 26 марта 1959 года партитура была готова.

Персонажи Брехта и отдельные сцены пьесы — например, Пунтила — Матти (дуэт), четыре женщины из Кургелы (квартет), они же с Пунтилой и Матти (секстет), танец «По морю водки, как по су-ху» (1 картина), «Рынок батраков» и многие другие — прямо-таки просились на музыку. Образ главного героя, господина Пунтилы, хорошо поддается музыкальному воплощению. Его двойственная, почти «мифологическая» природа дает чрезвычайный простор для музыкальной интерпретации. Все это Брехт почувствовал моментально, и одной беседы с ним на эту тему (это был наш последний разговор о совместном творчестве) было достаточно, чтобы наметить основные линии работы над оперой.

Положенная в основу оперы музыкальная интерпретация позволила легко использовать почти все мелодии, уже использовавшиеся при сочинении музыки к пьесе «Пунтила» в драматическом театре. Двуплановое построение оперы, решенное в мажорно-минорном ладу, допускает и сложную, и легкую для восприятия музыку. Первой заповедью для меня было — добиться единства столь разнообразных элементов. При работе над этой оперой я придерживался своего всег-

дашнего принципа, который, как и все принципы вообще, только для того и существует, чтобы его, где надо, нарушать: я старался выразить в оркестровке характеристики персонажей. Так что можно, если угодно, называть это «лейтинструментовкой».

Это очень похоже на столь важное в живописи членение на свет, тени и сочетание красок. Симпатия, которую господин Пунтила вызывает, находясь в состоянии опьянения, делает его еще опаснее. Поэтому было очень важно при изображении его эскапад не впасть в карикатурный тон, а обрисовать его, как сгусток чванства, как злобное добродушие или как добродушное зло. Все, что он делает, напившись, невероятно и безудержно. Музыка должна была выявить всю густоту этих внезапных переходов от человеческого к бесчеловечному.

При характеристике антипода Пунтилы, его слуги Матти, использовались не только довольно длинные и специфически построенные разговорные куски, но и совершенно иная, чем у Пунтилы, палитра музыкальных средств, очень близкая к той, какой обрисованы женщины из Кургелы. Здесь все лаконичнее, будничнее, подчеркнуто проще и сдержаннее, как, например, в «Рассказе о селедке», в сцене с судей или в «Рассказах о жизни четырех женщин». Все эти сцены более мелодичны и изобилуют ариями. Как уже говорилось, это особо проявляется и подчеркивается оркестровкой.

В этой вещи Брехта, пожалуй, более, чем в любой другой из его пьес, природа играет большую роль. Из-за этого, однако, не следовало впадать в соблазн использования финского музыкального фольклора, финских народных мелодий; национальное здесь — лишь рамка действия, а вовсе не фон, как, например, японский национальный колорит в «Чио-Чио-Сан» Пуччини. Природа здесь ощущается, как запах леса, озер, земли, как близость деревни, хлеба; а рассвет или летняя ночь — как элемент действия. В центре внимания — не ландшафт, а люди и их взаимоотношения.

Если внимательно вслушаться, в опере «Пунтила» можно обнаружить нечто вроде вставных номеров. Они тесно вплетены в симфоническую ткань оперы. Я стремился выявить главную идею музыкальными средствами, звуками, которые таким образом становятся здесь способом выражения общественных категорий. Как и во всех других моих вокальных произведениях, я добивался абсолютной доступности текста как в разговорных, так и в вокальных кусках. И все же музыка оперы не играет по отношению к тексту подчиненной роли, скорее наоборот. Я старался подать важную тему этой серьезно-комической оперы в предельно прозрачной форме, и для меня было очень важно, чтобы веселый спектакль доносил до сознания слушателей серьезность классовой борьбы.

„Соборская архив“ 1956/1959