

«НЕ ТРОНЬТЕ ГОЛУБОЙ ГЛОБУС»

КАЖДОЕ произведение искусства, коль скоро оно оказывается в центре внимания общественности, особенно, когда речь идет о таком важном событии, как выдвижение на Государственную премию СССР и присуждение ее, важно не только само по себе, но и тем, что нового вносит оно в сокровищницу наших художественных достижений...

Оратория Эдуардаса Бальсиса «Не троньте голубой глобус» написана на стихи поэтессы В. Шальчинскайте. Их обостренная выразительность часто доходит до экспрессионистских «эмоциональных взрывов». Правда, в данном случае это закономерно определяется сюжетом и драматургической структурой текста. Действие развивается как бы одновременно в двух планах. Перед нами развертываются картины счастливой, мирной жизни детей в наши дни, которые все время перебиваются воспоминаниями об ужасах войны.

Четыре части оратории Э. Бальсиса, обрамленные прологом и эпилогом, называются «Осень», «Зима», «Весна» и «Лето». Но нейтральность здесь носит глубоко противоположное значение. Она для композитора и поэта лишь средство ярко раскрыть счастье жизни современных советских детей, которое особенно впечатляет на фоне прекрасной природы и в единении с ней. И в каждой из четырех частей есть как трагическая антитеза ретроспекция войны.

Как видим, драматургия оратории «Не троньте голубой глобус» основана на принципе перманентного контраста лирической чистоты безмятежной радости бытия и трагедийных «кульминаций-взрывов». В музыке это раскрывается посредством сопоставлений интонаций, характерных для литовского народного мелоса, для дионерских песен, с интонациями обостренно-диссонансными. Нужно, однако, сразу сказать, что Э. Бальсис безгранично верит в выразительную силу не просто мелодии, но мелодии кантленной. Она является доминантным выразительным средством в этом произведении. Характерно, что хор мальчиков — главный музыкально-образный компонент этой партитуры — используется в полном соответствии с природой детского голоса. Легко и свободно летит напевные кантленные мелодии хоровой партии. Чувствуется, что детям петь удобно и (что весьма суще-

ственно) творчески интересно. Таковы же и партии певцов-солистов. И в них все естественно, мелодически органично, и в них все хорошо «ложится на голос».

ГАРМОНИЧЕСКИЙ язык Э. Бальсиса в этом произведении отличает прочная опора на традиционную мажорно-минорную ладовую систему. Однако трактуется он ее в свете современных достижений, насыщая гармоническую ткань свежими, индивидуально характерными оборотами. В эпизодах трагедийных «взрывов-кульминаций» вступают в силу иные ладовые закономерности. Но это именно эпизоды, существующие в музыкальной драматургии целого специально для обострения контраста.

Аналогично понимает композитор и выразительные средства полифонии. Использует он их в этой партитуре в общем сравнительно ограничено. Обычные приемы имитации, подголосочной гетерофонии встречаются здесь лишь настолько, чтобы музыкальная ткань обрела полную звучность и развитую интонационную структуру. Своеобразно трактуемый линейный «вспыхивает» моментами опять-таки в «кульминациях-взрывах», как резко контрастная выразительная краска.

Наиболее интересная сторона этой партитуры в плане профессионального мастерства и обогащения современного музыкального языка — инструментально-тембровая. Два фортепиано, контрабас, большой ансамбль ударных, и все это на фоне детского хора и трех солистов (точнее, двух, поскольку дискант — Малыш в тембровом плане воспринимается как корифей хора)... Весьма и весьма необычно! Но вот что при этом получается. Поскольку композитор строит вокальные партии отчетливо кантленно, а инструментальные тембры в хоровых и сольных вокальных эпизодах понимает как компоненты сугубо аккомпанирующие, отсутствие традиционных струнных, деревянных и медных духовых инструментов помогает общей кантленности музы-

кальной ткани, а не ослабляет ее. Отсутствие насыщено-плотной кантлены смычковых и духовых высветляет звучание детского хора, делает его и прозрачнее, и в то же время эмоционально объемнее. Что же касается непосредственно трактовки композитором инструментальной группы в этой партитуре, то, на мой взгляд, она заслуживает особого разговора, ибо является новым словом в лексике современного музыкального языка.

АКАДЕМИК Б. В. Асафьев отметил однажды, что «осознание тембровости как интонационно-выразительного качества проходит «ариаднину нитью» до наших дней и является... самой яркой, прогрессивной областью музыкальной мысли, изыскивающей новые пути художественного познания действительности». Выдвигал он в связи с современной музыкой и такой термин, как «мелос тембровых комплексов». Точность фиксации сущности процесса в этих словах, написанных четверть века назад, поразительна.

Вся история музыки последних двух десятилетий свидетельствует о том, что осознание тембровости как интонационно-выразительного качества все больше и больше влечет композиторов, что «мелос тембровых комплексов» все чаще становится важнейшей краской в палитре музыкально-выразительных средств. Примеров тому предостаточно: Если в свое время фагот, запевший у Стравинского в «Весне Священной» подобно виолончели в крайнем верхнем регистре, был в какой-то степени потрясенем «тембровых основ» оркестрово-симфонической ткани, если Шенберг и Берг лишь начали выдвигать понятие «мелоса тембровых комплексов», то чем дальше, тем больше тембровость становилась существеннейшим компонентом музыкального языка. Все острее и тоньше чувствовал ее год от года Прокофьев. Его «лебединая песня» — Седьмая симфония в этом плане при внешней скромности полна многих тембровых откровений. Аналог

тому и последние квартеты Шостаковича с их утонченным «тембровым дыханием», казалось бы, давно неизбежно установившегося комплекса двух скрипок, альты и виолончели. Это один аспект. Другой — ренессансная буйная роскошь тембровой палитры Арама Хачатуряна. Третий — крупные, широкие «тембровые мазки чистых красок» у Свиридова, неутомимо ищущего все новые и новые закономерности соотношений звучаний вокальных (как хоровых, так и сольных) с различными инструментальными комплексами в сфере кантленных мелодий. Четвертый — своего рода «проверка на трагедийную остроту» всех и всяческих инструментальных тембров, широко распространенная у композиторов более молодых поколений. Самый яркий пример здесь, вероятно, Родион Шедри...

ПОДОБНЫЕ наблюдения легко продолжать. Но в данном случае суть не в них. Я хотел лишь показать широту, объемность, многогранность процесса. В процессе этом свое и, думается, заметное место займет и оратория «Не троньте голубой глобус». Дело в том, что произведение это можно в известном смысле назвать попыткой применения «мелоса тембровых комплексов» в сфере ударных инструментов. Фортепиано и контрабас нужны здесь композитору преимущественно в качестве «интонационно-высотной опоры» звучаний тембрового целого. Ударные же Э. Бальсиса трактуется отнюдь не как грохочущие, шумные инструменты. Напротив, они звучат у него по преимуществу на рр, р, максимум тр. Композитор как бы внимательно вслушивается сам и заставляет нас вслушиваться в их «тембральную гамму», в их «тембральную гармонию» и «тембральную полифонию». И сколько же при этом оказывается нового и интересного! Есть, правда, в партитуре «взрывы грохота и шума», связанные с воплощением упомянутых трагедийных реинициаций войны. Но продолжают они обычно лишь по несколько тактов,

вступая вновь место углубленному вслушиванию в «тембровые полутона» ударных.

Все это весьма существенно еще вот в связи с чем. Современная музыка нередко испытывает значительные трудности при воплощении остродраматичных, трагедийных сюжетов в том смысле, что композиторам как бы недостает остроты музыкально-выразительных средств. Симфоническая «лексика трагедийных кульминаций» амортизируется за последние десятилетия весьма интенсивно. В результате в поисках новых интонаций композиторы нередко подходят к грани возможного в сфере сложного, остродиссонансирующего. Сказанное касается и мелодии, и гармонии (точнее, аккордовых сочетаний), и полифонии, и тембровых комбинаций. Эдуардас Бальсис преодолел трудности «амортизации трагедийного». Несмотря на острейший драматизм сюжета, музыкальная ткань оратории ясна, проста, мелодична. Даже «взрывы» ударных построены с точным расчетом тембровых соотношений звучаний и выполнены без каких бы то ни было динамических и темброво-интонационных излишеств.

Вернейшая «лакмусовая бумажка» жизненной ценности и художественных достоинств музыкального произведения — желание вновь и вновь слушать его. Качество это присуще партитуре Бальсиса в высокой степени.

КАЖДОЕ произведение искусства важно не только само по себе, но и тем, что нового вносит оно в сокровищницу наших художественных достижений. Оратория «Не троньте голубой глобус» в этом смысле очень показательна. Она в немалой степени обогащает лексику современного композиторского языка. Она поднимает важнейшую тему борьбы за мир и решает ее с высокой степенью таланта и мастерства. Выразительная сила музыкально-поэтических образов оратории очень велика и весьма интенсивно воспринимается аудиторией. Напряженность эмоционального тона музыки, ее широкое симфоническое дыхание, органичное единение интонаций, присущих литовской народной музыке, с лексикой современного симфонизма — все это делает ораторию Бальсиса явлением большого художественного масштаба.

И. ЕВГЕНЬЕВ.