

розглядається у даній статті на прикладі камерної кантати Є. Фірсової «Земная жизнь» для сопрано, флейти, арфи, струнних та ударних. В процесі аналізу поетичного та музичного текстів було виявлено ряд структурних, композиційних та драматургічних закономірностей, завдяки яким у творі досягається художня цілісність.

Ключові слова: цикл, циклізація, камерна кантата, Є. Фірсова, О. Мандельштам.

Манокіна Анна. Камерная кантата Е. Фирсовой «Земная жизнь» на тексты О. Мандельштама: факторы создания циклического целого. Проблема циклизации рассматривается в данной статье на примере камерной кантаты Е. Фирсовой «Земная жизнь» для сопрано, флейты, арфы, струнных и ударных. В процессе анализа поэтического и музыкального текстов был обнаружен ряд структурных, композиционных и драматургических закономерностей, благодаря которым в произведении достигается художественная целостность.

Ключевые слова: цикл, циклизация, камерная кантата, Е. Фирсова, О. Мандельштам.

Manokina Anna. The chamber cantata «The Earthly Life» of E. Firsova on the texts of O. Mandelstam: the factors of creating of a cyclic unit. The cyclization problem is considered in this article on the example of the chamber cantata of E. Firsova «The Earthly Life» for soprano, flute, harp, strings and percussion. In the process of analysis of poetic and musical texts it was revealed a number of structural, compositional and dramaturgical regularities due to which the artistic integrity is achieved in this composition.

Key words: cycle, cyclization, chamber cantata, E. Firsova, O. Mandelstam.

Марія Воронина

**«МИСТЕРИЯ» «БЕГСТВО В ЕГИПЕТ» Г. БЕРЛИОЗА:
У ИСТОКОВ ТВОРЧЕСКОГО ЗАМЫСЛА
ОРАТОРИИ «ДЕТСТВО ХРИСТА»**

Среди множества библейских тем, привлекавших композиторов разных эпох и национальностей, важнейшее место занимают события Рождества Христова. В них запечатлен начальный этап зримого воплощения древнего пророчества о Спасителе и Его Искупительной Жертве как краеугольном камне христианской религии. Во французской ораториальной музыке XIX в. хронологически первым¹ «взглядом на

¹ Позже были созданы «Рождественская оратория» К. Сен-Санса (1858) и «Дети в Вифлееме» Г. Пьерне (1907). Последнее сочинение, сообразно периодизации развития ораториального жанра, предложенной Х. Смитером, еще относится к XIX в., так как, по

Младенца Христа»¹ стала ораториальна трилогія Г. Берліоза «Детство Христа». Її закінченню в 1854 г. передшествовав довгий шлях формування і еволюції задуму: три перші п'єси склали зміст самостійної «мистерії» «Бегство в Єгипет», яка внаслідок вошла в трилогію як друга частина.

К сожалению, в многочисленной и разнообразной литературе, посвященной творчеству Г. Берлиоза, данный вопрос еще не получил исчерпывающего рассмотрения. Однако, если в зарубежных исследованиях А. Барро [1], Ж. Барзана [2], Х. Смитера [5], статье Ф.-Р. Траншфора [6] все же освещаются история создания оратории, биографический контекст ее написания и осуществляется лаконичный аналитический обзор трилогии, то в украинском музыковедении «Детство Христа» до сих пор не стало предметом исследовательского интереса. Единственной же русскоязычной работой, уделяющей некоторое внимание ораториальному сочинению Г. Берлиоза, по-прежнему остается монография А. Хохловкиной [11]. В данной статье «Бегство в Египет» впервые в отечественном музыковедении рассматривается как законченное и имеющее собственную художественную ценность произведение, но, вместе с тем, и как источник стилистических и драматургических особенностей оратории «Детство Христа» в целом. В этом и заключается *актуальность* предлагаемой публикации.

Цель статьи – рассмотреть «мистерию» «Бегство в Египет» как самостоятельное законченное произведение, которое обусловило многие стилистические и драматургические особенности всей ораториальной трилогии; а также проанализировать методы работы композитора с евангельским сюжетом.

История создания «Детства Христа» демонстрирует одну из ярчайших особенностей творческого метода композитора, которая заключается в монтажном принципе работы с музыкальным материалом. Так, в сентябре 1850 г. в непринужденной обстановке дружеского вечера у «М., барона М.***»² Г. Берлиоз начал делать наброски органного *Andantino*, которое тут же трансформировалось в хоровую пьесу

мнению автора, «„девятнадцатый век” простирается до 1914 г., а „двадцатый век” начинается после Первой Мировой войны, которая стала критической точкой для оратории» [5, с. XIX].

¹ «Два взгляда на Младенца Христа» – так афористично озаглавил свою статью, посвященную ораториям на Рождественскую тему Х. Шютца и И. С. Баха, Р. Насонов, безусловно, протягивая ассоциативную нить к «20 взглядам на Младенца Христа» О. Мессиана [9].

² Рассказ об этом вечере Г. Берлиоз помещает в пятой части «Les Grotesques de la Musique» [3].

«Прощание пастухов со Святым Семейством». Вначале композитор решил назвать автором *Andantino* своего друга, архитектора Л. Дюка. Однако последний посчитал такую затею абсурдной, ибо всем было известно, что он «ничего не понимает в сочинении музыки» [2, с. 302]. Тем не менее, мысль о мистификации не оставляла Г. Берлиоза, и он решил приписать пьесу вымышленному капельмейстеру XVII в. Пьеру Дюкре. Под его именем в ноябре того же года в концертах Нового филармонического общества хор «Прощание пастухов...» дважды прозвучал под управлением Г. Берлиоза. Сочинение при этом было представлено как «фрагмент из Бегства в Египет, мистерии в 6 действиях (1679)» [4, с. 326]. Вымышленный автор значился и на титульной странице издания 1852 г. В нем хор в обрамлении написанных позже симфонической увертюры и номера «Отдых Святого Семейства» составил основу «мистерии» «Бегство в Египет» [4, с. 326]. Секрет имени подлинного автора стал известен публике далеко не сразу. Впервые «Бегство в Египет» прозвучало под управлением Г. Берлиоза в лейпцигском Гевандхаузе 30 ноября 1853 г., а до этого момента его фрагменты получили теплый прием лондонской публики и слушателей различных немецких городов. В дальнейшем творческая мысль композитора привела его к созданию части «Прибытие в Саис», в окончательном варианте завершавшей трилогию, и лишь затем была найдена идея первой части – «Видение Ирода».

Предлагая вниманию слушателей сначала хор «Прощание пастухов...», а позже – «мистерию» «Бегство в Египет», и выступая при этом в качестве автора ее литературного текста, Г. Берлиоз обращался к теме, которая была хорошо знакома каждому его современнику. Основным источником, влияние которого можно проследить в либретто «Бегства в Египет», является Евангелие от Матфея, единственного из Евангелистов повествующего о факте бегства Святого Семейства в египетскую пустыню от замышляемого Иродом убийства Вифлеемских младенцев. Однако Г. Берлиоз оставляет за пределами своего литературного текста даже причину, побудившую пастухов прощаться с Младенцем Иисусом и Его Родителями, а Святое Семейство – отправляться в долгий путь. Единственный косвенный намек помещен автором в текст хора пастухов, где наряду с другими звучит и следующее пожелание: *«Чтобы добрый ангел предостерегал вас от опасностей, нависших над вами!»*.

Помимо опоры композитора на Евангелие от Матфея, в либретто «Бегства в Египет» заметно влияние рассказа Евангелиста Луки, что проявляется в уточнениях о Вифлеемском хлеве как основном месте рождественских событий. Интересно также, что поклонение пастухов

Младенцу, о котором упоминает Евангелист Лука, дано Г. Берлиозом в своеобразном «обращении»: не в ситуации радостного приветствия, последовавшего в рождественскую ночь, а в момент прощания¹ со Святым Семейством. Заметим, что предшествовавшая этому весть Ангела о жестоких намерениях Ирода была оставлена Г. Берлиозом вне сюжетной линии вплоть до 1854 г., когда ораториальная трилогия обрела завершённый вид.

Применительно к музыке «Бегства в Египет» автор часто использует эпитеты «хорошо», «наивно», «трогательно», «в старинном стиле» и «в жанре миниатюр из старинных молитвенников», которые сам же стремится объяснить, даже оправдать в своей корреспонденции как резко контрастирующие привычным свойствам своих сочинений. Однако, начиная «игру» в шутливую импровизированную мистификацию, композитор одновременно ставит перед собой серьёзную творческую задачу – остаться самим собой в декорациях 300-летней давности. Решение этой задачи уже в пределах данной «мистерии» позволяет ему найти способ управления исторической дистанцией, который в дальнейшем будет иметь принципиальное значение для драматургии всей оратории. Но сначала был поиск *стиля* – или, на чем упорно настаивал Г. Берлиоз, того пути, по которому «сам сюжет естественно привел к музыке наивной, нежной» [8, с. 734].

«Старинный стиль» в сочинении композитора призван, прежде всего, передать атмосферу отдаленного времени и фактически является синонимом слова «давно». Приписывая музыку вымышленному автору, Г. Берлиоз не ставил задачу воспроизвести типичные черты искусства мастеров XVII–XVIII вв. Вместе с тем, одним из важнейших спутников в этом иллюзорном путешествии в прошлое становится оркестровка. Крайне скромный состав оркестра с опорой на струнную группу и дозированным участием деревянных духовых инструментов² разительно отличается от красочного и многосоставного оркестра Г. Берлиоза в других его крупных произведениях. Однако участие в оркестре кларнета, вошедшего в активное употребление к концу XVIII в., существенно

¹ Необходимо отметить, что тема прощания является одной из ведущих тем ораториальной трилогии в целом и в силу ряда жизненных обстоятельств композитора приобретает сильное автобиографическое звучание, что будет рассмотрено в отдельной публикации.

² Помимо полноценной струнной группы, безусловно, общей для всех номеров «мистерии», в Увертюре принимают участие две флейты, гобой и английский рожок, хор «Прощание пастухов» ограничивается скромными вкраплениями звучания гобоя и кларнета (in A), а заключительный номер объединяет все эти небольшие инструментальные силы.

нарушает историческую достоверность «старинного стиля». Еще больше выдает современность автора сам принцип работы с названными инструментами. К примеру, в прозрачной оркестровой ткани трех номеров «Бегства в Египет» композитор использует как свойственное раннему периоду развития оркестровки строго попеременное звучание струнных и деревянных духовых или дублирование ими друг друга, так и более гибкие, тонкие и красочные эпизоды совместного звучания этих оркестровых групп.

Наиболее аскетично Г. Берлиоз подходит к выбору оркестровых средств в хоре «*Прощание пастухов...*». Гобоям и кларнетам здесь поручено лаконичное четырехтактовое построение, выполняющее функцию неизменяемого ритурнеля, предваряющего каждую из трех строф хора и завершающего номер. Кроме того, камерное звучание этих инструментов, форшлаги и плагальное соотношение трезвучий в мелодико-гармоническом обороте ритурнеля выявляют пасторальную образную сферу, которая иного выражения в номере не находит. Струнная же группа полностью дублирует четырехголосную хоровую партию, что в сочетании с плавным голосоведением создает объемную и темброво-разнообразную хоральную фактуру, как бы намекая на «органное прошлое» данного сочинения.

Хор состоит из трех строф, каждая из которых, в свою очередь, представляет собой период из трех предложений. Все строфы композитор повторяет, сохраняя в первоначальном виде и их структуру, и музыкальный материал, однако в последней строфе существенно меняются темповые и динамические характеристики. С поэтическим текстом Г. Берлиоз, являясь его автором, обращается достаточно свободно, дважды повторяя две последние строки каждой строфы. Тем не менее, простота структуры, избранной композитором для хора, является кажущейся. Сам метод соединения слова и музыки свидетельствует о влиянии художественных достижений романтической эпохи: изначальная свобода, богатство и колористическое мастерство в области гармонии, сочетаясь с гибкостью исполнительских средств выразительности, позволяет выявлять разнообразные смысловые нюансы поэтического текста.

К примеру, прощаясь со Святым Семейством, пастухи высказывают добрые пожелания простых и мудрых людей. Однако их слова могут быть восприняты и как напутствие ребенку¹ на его последующую взрослую жизнь: *«Чтобы он остался неизменно любим / Своим отцом и матерью, / И*

¹ В данном случае снова ощущается звучание в евангельском сюжете автобиографических интонаций, связанных как с переживаниями Г. Берлиоза о судьбе повзрослевшего сына Луи, так и с все более частыми воспоминаниями композитора о собственном детстве, юности, пройденном жизненном пути.

чтобы он вырос, благоденствовал, /Чтобы он в свою очередь стал хорошим отцом. <...> И чтобы бедность пастуха / Осталась дорогой его сердцу». Мягкие, нежные краски с оттенком легкой грусти были найдены благодаря широкому использованию в светлой тональности *E-dur* аккордов субдоминантовой сферы (II, IV, VI и их септаккордов, включая альтерированные – II_5^{6+1}). Идея же движения – и в пространстве (в египетскую землю), и во времени (взросление) – выражена, в свою очередь, в активном движении гармоническом, еще больше подчеркивающим силлабическое соотношение слова и музыки¹.

Отдельного упоминания заслуживают модуляции, к которым Г. Берлиоз в пределах каждой строфы прибегает дважды. Одна из них находится в конце второго предложения и ведет из *E-dur* в *gis-moll*, а основная тональность вводится позже путем сопоставления. Интересно, что *gis-moll* в первой строфе утверждается на словах «*Чтобы он остался неизменно любим...*» (тт. 17–20) и вносит щемящий оттенок: продолжение Евангельских событий говорит о том, что эта любовь будет переплетена с большой болью, которая дойдет до пределов возможного у Креста на Голгофе. Во второй строфе модуляционный переход совершается на словах «*Чтобы у нас² он снова стал счастлив*» (тт. 57–60), которые в таком контексте воспринимаются с некоторой грустью, ведь им не суждено стать реальностью – не для земного счастья Божественный Младенец пришел в мир. Аналогичная ситуация повторяется и в третьей строфе, где смысловой рифмой к уже рассмотренным двум эпизодам становится окончание фразы «*(Чтобы) вам не испытать ударов несправедливости*» (тт. 97–100).

Основной акцент поставлен автором на середину и конец третьего предложения строфы. Именно здесь расположена невозможная в творчестве композитора XVII в. энгармоническая модуляция (*E-dur* – *G-dur*), на которую указывал и сам Г. Берлиоз, и его критики³. Выразительные свойства этого гармонического эффекта композитор подчеркивает ферматой на общем аккорде ($\text{умVII}_7 \rightarrow \text{VI} = \text{умVII}_3^4$) и самим

¹ Так, в стремительной смене гармоний практически на каждую долю (при размере 3/8 и темпе *Allegretto*) обнаруживаются отклонения в тональности субдоминанты и побочных ступеней (II, VI), в том числе и с применением альтерированных септаккордов (II_2^{+1}), аккордов двойной субдоминанты и двойной доминанты.

² Здесь подразумевается «на родной земле».

³ По этому поводу Леон Крейцер, музыкальный критик и один из друзей композитора, остроумно отметил, что этот фрагмент хора показался ему «довольно красивым и удачно модулированным» для времени, «когда не модулировали вообще» [Цит. по: 12, с. 400].

помещением модуляции в кульминационной зоне, о чем, помимо динамических оттенков (f), свидетельствует достижение мелодической вершины строфы ($fis^2 - g^2$). Таким образом, ориентируясь на литературный текст как изменяемую составляющую хора, можно выстроить смысловой ряд таких акцентов от строфы к строфе: 1 – «*И чтобы он вырос, благоденствовал, / Чтобы он в свою очередь стал хорошим отцом*»; 2 – «*И чтобы бедность пастуха / Осталась дорогой его сердцу*»; 3 – «*Чтобы добрый ангел предостерегал вас / От опасностей, нависших над вами*».

Через все указанные выше опорные смысловые моменты композитор ведет нить логического развития к третьей строфе, которая вся, по сути, является тихой кульминацией номера. Предельно сдержанной динамикой в диапазоне от *pppp* до *p* и замедлением темпа Г. Берлиоз обращает внимание слушателей на важность содержания этого музыкального фрагмента. Именно здесь впервые звучит непосредственное (а не в третьем лице, как в двух первых строфах) обращение к адресатам пожелания-напутствия пастухов, на которых призывается Божье благословение. При этом никакие конкретные имена – ни Младенца, ни Его Родителей – не упоминаются. Понять, что речь идет о Святом Семействе, можно только из названия номера.

Интересно, что такой обобщенный характер текста позволяет предположить, что в хоре проявляются автобиографические черты. Так, в словах напутствия пастухов в конце каждой строфы звучит то главное, что мудрый человек пожелал бы своему сыну: благоденствовать, стать хорошим отцом (а значит, надежным, духовно крепким человеком), не поддаваться на соблазны мира, сохраняя простоту сердца, и оставаться под охраной небесных сил. В тех же строках, которые подчеркнуты модуляцией в соль-диез минор, читается все то, чего так не хватало в жизни самому Г. Берлиозу: любви, счастья – и особенно на родной земле, и возможности избежать «ударов несправедливости». Примечательно также, что драматургическое решение номера, направленное к тихому, углубленно-сосредоточенному завершению, стало для композитора моделью, по которой в результате были построены все части «священной трилогии».

Обращаясь к крайним номерам «Бегства в Египет», необходимо сразу отметить совершенно другое по отношению к хору «Прощание пастухов» соотношение оркестровых и вокально-хоровых фрагментов. Предельный лаконизм оркестровой партии в хоре пастухов своеобразно компенсируется самостоятельным оркестровым номером – увертюрой, а также оркестровым эпизодом, предваряющим монолог Рассказчика в «Отдыхе Святого Семейства». В *увертюре* композитор находит свои пути создания впечатления отдаленной во времени панорамы. Избегая здесь

малейших проявлений сонатности, автор облачает музыкальную мысль в форму развернутого фугато в тональности *fis-moll*, которое в ладогармоническом отношении балансирует между натуральным и значительно более привычным гармоническим видами минора¹. Однако к полифонической форме и средствам композитор подходит весьма своеобразно, реализуя, таким образом, принцип *картинности*. Данный принцип в дальнейшем будет играть важную роль в организации целого – и «мистерии» «Бегство в Египет», и всей оратории.

Увертюра состоит из четырех разделов и коды. При этом каждый из крупных разделов формы (кроме коды) содержит признаки фугато, что позволяет провести аналогию со структурой фуги, которая в данном случае выступает в роли скрытого прообраза. Кроме того, в увертюре средствами формообразования устанавливается своеобразный внутренний ритм чередования полифонических и гомофонно-гармонических эпизодов, приводящий к постоянному ослаблению напряжения, которое только начинает формироваться в фугированных фрагментах. Кода как бы разрешает спор между движением и торможением, отдавая предпочтение последнему и окончательно погружая слушателей в статическую, созерцательную атмосферу благодаря ряду дополнений, красочным аккордовым переливам t_6 -II₂, III-t и «длению» гармоний D и t.

Тем не менее, музыкальный материал увертюры не дает представления о каком-то конкретном зрительном впечатлении, а в большей степени выражает обобщенные пространственно-временные идеи. Однако ряд средств выразительности (колористические возможности гармонии) и особенностей формы (отсутствие контрастов и разработанности в изложении, тяготение к замедлению движения, преобладающий экспозиционный тип развития) способствует созданию в слушательском восприятии, следуя терминологии Н. Рыбак [9] картинных, визуально-пластических и визуально-звукописных образов².

¹ О том, насколько неупотребимым был в середине XIX в. натуральный вид минора, свидетельствует специальная авторская ремарка, сопровождающая первое проведение темы: VII ступень отмечена подписью «ми бекар, не диз»; соответственное уточнение встречается и в момент вступления ответа.

² Исследовательница отмечает, что среди приемов, «направленных на воссоздание реальных прообразов», можно выделить три группы с условными названиями «имитации», «звукоизображение» и «звукопись». «Под имитациями понимается воспроизведение звуковых прообразов действительности путем прямого подражания их звучанию, под звукоизображением – воссоздание различных прообразов через передачу типа движения, его пластики, жеста, и «образа речи». Звукопись нацелена на передачу цветовых и световых эффектов, связанных со зрительными ассоциациями» [10, с. 15].

Хотелось бы отметить, что изобразительное искусство накопило колоссальный опыт визуализации строгого и лаконичного евангельского текста. Именно такой подход – визуализации, а не драматизации – становится основой творческого метода Г. Берлиоза при работе с евангельским сюжетом. Так, в «*Отдыхе Святого Семейства*», последнем номере «мистерии», принцип картинности прослеживается еще более последовательно. Кроме того, здесь становится уместной аналогия с традицией западноевропейской католической религиозной живописи в ее вершинных проявлениях, к примеру, во фресках Джотто или Беато Фра Анджелико, – то есть, с произведениями периода предренессанса, когда *религиозная живопись* еще не была окончательно вытеснена *светской живописью на религиозные темы* [11]. Повествовательность и осязаемая реалистичность образов, свойственная указанной живописной традиции, отличает и заключительный номер «Бегства в Египет» Г. Берлиоза.

Правомерность подобных аналогий подтверждается уже на уровне формообразования данного номера, состоящего из двух крупных чередующихся неконтрастных разделов и коды (A–B–A₁–B₁–C). *Оркестровый эпизод*, которым открывается «Отдых Святого Семейства», содержит в себе весь основной тематический материал номера. Первый раздел (A) основан на диалогических переключках групп деревянных духовых и струнных инструментов, облеченных в вопросо-ответную структуру в рамках простой двухчастной формы (a–a₁). Тема a обнаруживает интонационное родство с тематизмом третьего раздела увертюры, что подчеркивается и тональными средствами: A-dur этого эпизода в увертюре переключается с тональным планом «Отдыха Святого Семейства», который может быть обозначен как ля миноро-мажор.

Затем, после небольшого доминантового преддыкта, начинается второй раздел (B, тт. 29–65), который представляет собой тему (b, т. 29–41) и два ее вариационных проведения (b₁, тт. 41–53, и b₂, тт. 53–65). Эта тема благодаря устойчивой опоре на интервал чистой кварты обнаруживает интонационные связи с *темой фугато* из увертюры. В теме заключительного номера «Бегства в Египет» активность данного оборота сглаживается нисходящей направленностью кварты, а ее многократное повторение на разной высоте вносит ощущение монотонности, возможно, сопоставимое с длительным путем, который должны были проделать путники в египетской пустыне.

Далее оба раздела повторяются (A₁ и B₁). Наиболее существенным их отличием от первоначального варианта является введение партии Рассказчика. Его сольная теноровая партия становится стержнем, на который нанизываются все элементы и разделы формы; при этом

сглаживаются цезуры и даже ослабляется напряжение преддыктовой зоны. С музыкальной точки зрения значение вокальной партии может быть сравнимо с появлением в оркестровом составе инструмента нового тембра, который естественно вливается в общее инструментальное звучание. Это становится возможным, так как солист не является единственным носителем мелодического начала и находится в уже сформированном интонационно-тематическом поле. Партия Рассказчика отличается мягкими, волнообразными очертаниями в наиболее удобном для голоса диапазоне (от e до a^1); в разделе A_1 преобладают фразы короткого дыхания, разделяемые паузами, в дальнейшем тенору с дублирующим его альтом (viola) будет поручено первое из двух проведений темы в разделе B_1 .

Помимо объединяющего значения, которое имеет вокальная партия для формообразования номера, в ней происходит метафорическое соединение прошлого и настоящего времени. В тексте, который произносит Рассказчик, свободно комбинируется повествование об уже случившихся событиях и прямая речь Св. Иосифа и Св. Марии¹. Наиболее мелодически яркое воплощение получают слова Св. Марии «*Взгляните на этот прекрасный ковер / Нежной и цветущей зелени, / Который Господь для моего сына / Разостлал в пустыне*», звучащие на материале темы b_1 . Примечательно, что смысловой доминантой и данного высказывания, и повествования Рассказчика в целом становится не событийность, не эмоциональное переживание происходящего, а создание зрительного впечатления, картинного образа.

О последнем номере «Бегства в Египет» Г. Берлиоз писал Т. Готье: «В теноровом соло, повествующем об отдыхе святого семейства в пустыне, ничего старинного нет, кроме мелодического строя и гармоний, религиозный склад которых не совсем по нынешней моде» [7, с. 37]. Действительно, здесь автор уже совершенно не заботится о соответствии некоему quasi-старинному стилю. Так, гармония, помимо обтекаемой характеристики, данной ей композитором, отличается гибкостью, изяществом и тонкой колористикой в условиях господствующей диатоники. К примеру, вариационный принцип, лежащий в основе разделов B и B_1 , реализуется исключительно средствами гармонизации и оркестровки, чем демонстрирует родство с гликинским типом вариаций. Необходимо отметить, что каждое проведение темы в этих разделах, опираясь на богатые средства одноименного миноро-мажора (a-A) с нечастым

¹ «Путники пришли / В красивое место, / Где они нашли густые деревья / И чистую воду в избытке. / Святой Иосиф говорит: / Остановитесь! / Около этого чистого источника / После таких долгих трудностей пути, / Здесь мы отдохнем».

употреблением автентических оборотов, благодаря легким изменениям, не препятствующим узнаванию темы, подчеркивает или ослабляет это мягкое ладовое мерцание. Оркестровые краски также используются композитором со свободой и гибкостью, максимально возможной в рамках камерного состава, в котором, тем не менее, объединяются все звучавшие ранее инструменты. Таким образом, обобщающее значение «Отдыха Святого Семейства» подчеркивается и в либретто, объединяющем прошедшее и настоящее время повествования, и на уровне формообразования, и средствами музыкальной выразительности, близкими и понятными аудитории середины XIX в. Результатом этого становится условное преодоление исторического барьера и иллюзия встречи слушателей и сюжета на одном временном отрезке.

Завершает номер кода (C), построенная по принципу постепенного темпового и динамического затухания. Здесь сосредоточена квинтэссенция идиллической атмосферы отдыха Святого Семейства: Рассказчик подытоживает свое повествование словами о том, что «небесные ангелы / На коленях около них / Поклонялись святому младенцу». При этом уже с первых тактов коды резко возрастает роль сольных фрагментов в вокальной партии и заметно сокращается оркестровое звучание. Начиная же с цитированных выше строк, теноровая партия ограничивается сдержанным псалмодированием, подчеркивая важность этого ангельского поклонения, а затем и вовсе передает слово небесным силам: олицетворяющий ангелов хор, обыгрывая кадансовый оборот в *A-dur* в диапазоне от *pp* до *ppp*, ставит смысловую точку славословием «Аллилуйя». Примечательно, что подобным заключением данного номера и части «Бегство в Египет» в целом Г. Берлиоз утверждает найденную в хоре «Прощание пастухов...» модель общего *diminuendo*, дополняя ее отключением оркестра за некоторое время до окончания номера. Кроме определенного колорита звучания, таким решением достигается акцентирование духовной составляющей содержания: остаются позади всевозможные картинные образы, а заключительное слово возводит слушателей к миру небесному, божественному. Отметим, что такой драматургический принцип будет затем спроецирован композитором и на крайние части оратории.

Таким образом, «Бегство в Египет» представляет собой интересный пример сочинения, которое, с одной стороны, является законченным самостоятельным художественным целым, а с другой – обладает серьезным потенциалом для укрупнения творческого замысла.

Действительно, по многим параметрам к произведению применимо жанровое определение «кантата», на чем настаивает в своей монографии

А. Барро [1]. Значительная степень обобщенности литературного текста, преобладание созерцательности и повествовательности, небольшая продолжительность звучания (около 15 минут), камерный состав исполнителей, подтвержденная на практике способность к самостоятельной концертной жизни, – все это свидетельствует в пользу тезиса о завершенности концепции «Бегства в Египет». Кроме того, ряд музыкальных характеристик только дополняет такое представление. Так, между номерами отсутствует резкий контраст: все части «мистерии» близки и в темповом (*Moderato un poco lento – Allegretto – Allegretto grazioso*), и в метрическом отношении (3/4 – 3/8 – 6/8), что придает естественную грациозность движению. Тональный план хотя и не демонстрирует полного единства, однако сохраняет связи в пределах первой степени родства. Найденные мягкие, пастельные гармонические краски, гибкость даже в непростых модуляционных переходах создают узнаваемый колорит, общий для всех трех номеров, скрепленных интонационным родством, хоть и отдаленным.

Естественным следствием всего изложенного должен стать вопрос о том, зачем же Г. Берлиозу потребовалось продолжать работу над рождественским сюжетом, если завершенность кантаты-«мистерии» не вызывает сомнений? Но ответ на него должен стать материалом для самостоятельного исследовательского очерка. В заключение лишь отметим, что «Бегство в Египет» стало средоточием многих находок композитора в области стиля и драматургии, и, по замечанию А. Барро, «этих нескольких страниц было достаточно, чтобы «Детство Христа» стало, наряду с «Фантастической» симфонией, самым популярным из его сочинений» [1, с. 373].

1. Barraud H. *Hector Berlioz* / H. Barraud. – Paris : Collection: *Les Indispensables de la musique*, Fayard, 1979. – 485 p.
2. Barzun J. *Berlioz and His Century: An Introduction to the Age of Romanticism* / J. Barzun. – University of Chicago Press, 1956, renewed 1982. – 450 p.
3. Berlioz H. *Correspondance philosophique. Lettre adressée à M. Ella* / H. Berlioz // *Les Grotesques de la Musique*. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.hberlioz.com/Writings/GM05.htm#1>.
4. Holoman D. K. *Catalogue of the Works of Hector Berlioz* / D. K. Holoman. – Kassel: Bärenreiter, 1987. – 527 p.
5. Smither H. E. *A History of the Oratorio. Volume 4: The oratorio in the nineteenth and twentieth centuries* / H. E. Smither. – The University of North Carolina Press, 2000. – 856 p.
6. Tranchefort F.-R. *Hector Berlioz* / F.-R. Tranchefort // *Guide de la musique sacrée et chorale profane. De 1750 à nos jours* / [Sous la direction de François-René Tranchefort]. – Fayard, 1993. – P. 68–78.

7. Берлиоз Г. *Избранные письма. В 2-х томах / Г. Берлиоз. – Л. : Музыка, 1982. – Том 2. – 272 с.*
8. Берлиоз Г. *Мемуары / Г. Берлиоз. – М. : Музыка, 1967. – 750 с.*
9. Насонов Р. *Два взгляда на Младенца Христа. История Рождества в интерпретации Х. Шютца и И. С. Баха / Р. Насонов // Научный вестник Московской консерватории. – М., 2010. – №№ 1-3. – С. 118–136, С. 52–73, С. 21–56.*
10. Рыбак Н. Я. *Картиность и картинные образы музыки: история и типология: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Н. Я. Рыбак. – Магнитогорск, 2006. – 28 с.*
11. Тарабукин Н. М. *Письмо пятое. Католическая и православная иконопись / Н. М. Тарабукин // Смысл иконы. – М. : Из-во Православного Братства Святителя Филарета Московского, 2001. – 224 с., ил. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/tarabukin/tar9.htm>.*
12. Хохловкина А. *Берлиоз / А. Хохловкина. – М., 1960. – 548 с.*

Воронина Мария. «Мистерия» «Бегство в Египет» Г. Берлиоза: у истоков творческого замысла оратории «Детство Христа». В статье «мистерия» «Бегство в Египет» впервые рассматривается как самостоятельное оконченное произведение, которое, тем не менее, обусловило многие стилистические и драматургические особенности всей ораториальной трилогии. Значительный интерес представляет также изучение метода работы композитора с евангельским сюжетом.

Ключевые слова: Г. Берлиоз, мистерия, оратория, трилогия, евангельский сюжет, визуализация.

Вороніна Марія. «Містерія» «Втеча до Єгипту» Г. Берліоза: у витоків творчого задуму ораторії «Дитинство Христа». В статті «містерія» «Втеча до Єгипту» вперше розглядається як самостійний завершений твір, який, тим не менш, обумовив багато стилістичних та драматургічних особливостей всієї ораторіальної трилогії. Значний інтерес також являє собою вивчення методу роботи композитора з евангельським сюжетом.

Ключові слова: Г. Берліоз, містерія, ораторія, трилогія, евангельський сюжет, візуалізація.

Voronina Mariia. The «mystery» «La Fuite en Egypte» by H. Berlioz: at the origins of the creative concept of the oratorio «L'Enfance du Christ». In this article the «mystery» «La Fuite en Egypte» for the first time is considered as a completed independent work which, however, has caused many stylistic and dramatic features of the entire oratorio trilogy. Considerable interest is also the study of methods of composers' work with the Gospels' plot.

Key words: H. Berlioz, mystery, oratorio, trilogy, Gospels' plot, visualization.