

Музыкальный театр

Научная статья

УДК 782.1

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.052-067>

EDN: DJMSNG



В поисках подлинной реальности: специфика жанра и драматургии в опере Пера Нёргора «Сиддхартха»

Екатерина Гурьевна Окунева

*Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова,
г. Петрозаводск, Российская Федерация,
okunevaeg@yandex.ru[✉], <https://orcid.org/0000-0001-5253-8863>*

Аннотация. Статья фокусируется на жанровых и драматургических особенностях оперы «Сиддхартха» (1974–1979, ред. 1984, либретто Оле Сарвига) датского композитора Пера Нёргора. Её сюжет основан на истории юного Будды, его рождении, взрослении и столкновении с человеческими страданиями, от которых принц был искусственно ограждён своим отцом. Автор статьи связывает жанровое своеобразие оперы с её модулирующим характером из мистерии в драму, что подтверждается изменениями, возникающими в лексическом строе либретто, в хронотопе сочинения, последовательно отображающем разные модели времени (мифологическое, художественное, психологическое), в выборе для каждого действия разных оперных форм, в драматургическом процессе, направленном от внешне-событийного плана к внутренне-психологическому. В статье раскрываются композиционные стратегии, помогающие Нёргору воплотить конфликт подлинного и недостоверного миров на музыкальном уровне: ритмическая трансформация и метрическая переакцентировка тем, соединение обертоновых и унтертоновых рядов, отказ от иерархической системы в конце III акта, символизирующий разрыв героя с прошлым миром. В связи с творческим кризисом, который Нёргор испытал после сочинения «Сиддхартхи», автор статьи полагает, что опера может быть интерпретирована как саморефлексия творческой деятельности.

Ключевые слова: датская музыка, музыкальный театр, Пер Нёргор, Оле Сарвиг, «Сиддхартха», мистерия, драма

Для цитирования: Окунева Е. Г. В поисках подлинной реальности: специфика жанра и драматургии в опере Пера Нёргора «Сиддхартха» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 52–67. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.052-067>

Musical Theater

Original article

In Search for a Genuine Reality: The Specificity of Genre and Dramaturgy in Per Nørgård's opera *Siddharta*

Ekaterina G. Okuneva

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russian Federation,
okunevaeg@yandex.ru*, <https://orcid.org/0000-0001-5253-8863>

Abstract. The article focuses on the peculiarities of genre and dramaturgy of the opera *Siddharta* (1974–1979, revised 1984, libretto by Ole Sarvig) by Danish composer Per Nørgård. Its plotline is based on the story of young Buddha, his birth, growing up and encounter with human sufferings, from which the prince had been artificially shielded by his father. The author of the article connects the opera's singularity of genre with its character of modulation from a mystery to a drama, which is confirmed by the changes occurring in the libretto's lexical structure, in the chronotope of the composition, which reflects consistently the various models of time (the mythological, the artistic, and the psychological), in the choice of different opera forms for each act, and in the dramaturgical process directed from the outward eventful plane to the inward psychological dimension. The article reveals the compositional strategies that helped Nørgård manifest the conflict between the genuine and the inauthentic world on a musical level: the rhythmic transformation and the metric reaccentuation of the themes, the combination of the overtone and the undertone pitch sets, the rejection of the hierarchical system at the end of Act III, symbolizing the main protagonist's estrangement from the world of his past. In connection with the artistic crisis experienced by Nørgård after he composed *Siddharta*, the author presumes that the opera may be interpreted as a self-reflection of artistic activity.

Keywords: Danish music, musical theater, Per Nørgård, Ole Sarvig, *Siddharta*, mystery, drama

For citation: Okuneva E. G. In Search for a Genuine Reality: The Specificity of Genre and Dramaturgy in Per Nørgård's opera *Siddharta*. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 1, pp. 52–67. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.052-067>

Датский композитор Пер Нёргорд (Per Nørgård, р. 1932), несмотря на преклонный возраст, по праву занимает сегодня лидирующее место среди музыкантов Северной Европы. Его творческий багаж весьма внушителен и на данный момент охватывает свыше четырёхсот опусов, написанных в разных жанрах. Хотя ведущей областью его

творчества выступает симфоническая музыка (подробнее об этом см.: [1]), не менее значимый пласт составляют музыкально-театральные сочинения. Нёргорд является автором шести опер — «Лабиринт», «Гильгамеш», «Сиддхартха», «Божественный цирк», «Бесконечная песнь», «Ночь человечества», поставленных в театрах Копенгагена, Орхуса и Стокгольма.

Музыкально-театральная деятельность композитора, насколько известно, не получила всестороннего освещения в мировом музыкознании. Обзор сценических опусов содержится в статье Йенса Бринкера «Музыкальная драма Пера Нёргора: неудачи, триумфы и новые начинания»¹, отмечающего двойственность художественных поисков датского мастера, которые определяются установками на традицию и на эксперимент. В недавнем номере *Cambridge Opera Journal* опубликована статья Барри Винера [2]. В центре её внимания — две оперы Нёргора «Гильгамеш» и «Ночь человечества», рассматриваемые в культурологическом (посредством концептов Дж. Кэмпбелла) и психоаналитическом (сквозь призму архетипов Юнга) ракурсах.

К сожалению, оперная музыка Нёргора, как, впрочем, и других современных датских авторов, продолжает оставаться *terra incognita* для отечественного музыкознания (исключение составляет, пожалуй, лишь творчество Б. Сёренсена [3]). Данная статья отчасти призвана компенсировать существующий пробел и привлечь внимание не только исследователей, но и театральных деятелей к оперной музыке Дании.

Объектом изучения стала опера-балет «Сиддхартха» (*Siddharta*), созданная

Нёргором в 1974–1979 годах. Выбор обусловлен особой ролью этого сочинения в творчестве композитора, о чём в конце работы будет упомянуто отдельно. Предметом внимания оказались жанровые и композиционно-драматургические черты, а также «эстетика, рождённая композиционными новациями» [4, p. 146].

Поводом для сочинения послужил заказ национальной оперной труппы Осло, Хельсинки, Копенгагена и Стокгольма, обратившейся к четырём композиторам Северной Европы — датчанину Перу Нёргору, финну Йоонасу Кокконену (Joonas Kokkonen, 1921–1996), норвежцу Альфреду Янсону (Alfred Janson, 1937–2019) и шведу Бьёрну Вильхо Халльбергу (Björn Vilho Hallberg, p. 1938) — с просьбой написать оперы на религиозную тему. Проект предусматривал премьеру сочинений в североевропейских столичных театрах и гастрولي².

Обдумывая сюжет для новой оперы, Нёргор остановил свой выбор на двух фигурах — Иисусе и принце Сиддхартхе, будущем основателе буддизма. Первоначально композитор больше склонялся к истории Христа, намереваясь отразить тему одиночества. Его внимание привлекла сцена в Гефсиманском саду, когда Христос томился в мучительном ожидании надвигающихся страшных событий

¹ Brincker J. Per Nørgård's Music Drama: Failures, Triumph, and new Beginnings // *The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays* / ed. by A. Beyer. London: Scholar Press, 1996, pp. 189–215.

² С заказом ранее всех справился Альфред Янсон, представивший оперу *Et fjelleventyr* («Горная сказка», 1972), постановка которой была осуществлена в Осло в 1973 году. Премьера оперы Бьёрна Вильхо Халльберга *Josef* («Иосиф», 1979) состоялась в Стокгольме в 1979. Опера Йоонаса Кокконена *Viimeiset kiusaukset* («Последние искушения», 1975), раскрывающая историю жизни финского проповедника, основателя лютеранского религиозного движения «Пробуждение» Пааво Руотсалайнена, получила наибольший резонанс. После премьеры в Хельсинки в 1975 году Финская национальная опера показала её во многих музыкальных театрах мира, в том числе в Метрополитен-опера.

— ареста, пыток и казни. Для написания либретто Нёргор обратился к датскому поэту и искусствоведу Оле Сарви-гу (Ole Sarvig, 1921–1981), автору книг *Evangeliernes Billeder belyst af denne tid* («Образы Евангелия, освещённые нашим временем»), *Krisens Billedbog* («Книга с иллюстрациями кризиса»), в которых нашло отражение, по словам композитора, «почти эксгибиционистское саморазоблачение нашего века»³. Сарвиг опасался, что история Иисуса в конечном итоге может оказаться слишком эмблематичной, тогда как идею «пробуждения» Сиддхартхи он нашёл более заманчивой.

Либретто отталкивалось от канонических буддийских и санскритских текстов, в которых излагалось не только учение, но и жизнеописание Будды Шакьямуни, имевшего при рождении имя Сиддхартхи Гаутамы. В опере показаны события его появления на свет, взросления, а также столкновения с реальностью.

Сиддхартха происходил из знатного рода и стал долгожданным ребёнком раджи Суддходаны и королевы Майи. Он был наделён божественными чертами с самого своего рождения: едва выйдя из утробы матери, мальчик сразу смог встать и пройти семь шагов по земле в четырёх направлениях сторон света (на север, юг, запад и восток). Придворный астролог Асита предсказал, что принц отречётся от мира и покинет дворец Капилавасту, как только познает человеческие страдания. Желая, чтобы его сын стал великим правителем, Суддходана решил оградить его

от суровой реальности жизни и избавить от несчастья и страданий. Он окружил Сиддхартху роскошью и удовольствиями, заперев всех больных, уродливых и калек в подземельях дворца. Принца воспитала тётя Праджапати, заменившая ему мать после смерти Майи. Она с сомнением и беспокойством наблюдала, как мальчик рос в искусственно выстроенном мире, замечая частую задумчивость и тревогу на его лице. Повзрослев, Сиддхартха женился на самой красивой девушке — принцессе Язодхаре, которая родила ему сына.

В опере истина открывается принцу во время увеселительного представления, когда больная танцовщица Амра, развлекавшая Сиддхартху, его стареющего отца и придворных, теряет сознание во время танца и умирает. В этот момент перед Сиддхартхой предстают три «видения» — болезни, старости и смерти. Разоблачив обман, принц покидает дворец Капилавасту.

История о Сиддхартхе приобрела для композитора вневременное звучание. Нёргор признавался, что обнаружил в ней параллели с современной действительностью, в которой довольно часто предпринимаются попытки сгладить жизненные противоречия и «приукрасить ужасное утешительными манерами речи, сводящими, как это происходит в средствах массовой информации, жизнь и смерть к своего рода непрерывным, безобидно-гротескным “американским похоронам” в стиле Ивлина Во»⁴. Не каждый, по мнению Нёргора, способен сегодня

³ Nørgård P. Programme Note: *Siddharta* (1974–79/1984) — Play for the Expected One // Per Nørgårds kompositioner. Kronologisk værkfortegnelse 1949–2015. Udgivet af Per Nørgård & Ivan Hansen. Copenhagen: Det Kgl. Bibliotek & Ivan Hansen, 2022. P. 221.

⁴ Ibid. P. 222.

узреть истину и, подобно Сиддхартхе, найти в себе силы противостоять этим тенденциям. Композитор полагал, что люди не должны занимать конформистскую позицию по актуальным вопросам современности, будь то гонка вооружений, загрязнение окружающей среды, борьба женщин за равноправие или расовое неравенство. История Сиддхартхи учит их сопротивляться ложной картине мира и говорить нет безнравственности политической демагогии⁵.

В программных заметках к опере Нёргор подчёркивал, что, по существу, преобразовал миф в драму, сделав акцент на одиночестве и отчаянии, которые испытывает герой, когда вскрывается ложь его существования. Подзаголовок сочинения — *Spil for den ventede* (Пьеса для ожидаемого) — проясняет как замысел, так и позицию автора. Опера пронизана ожиданием — ожиданием появления Сиддхартхи на свет, ожиданием предначертанной ему судьбы, ожиданием разоблачения обмана и проч. Показательно при этом, что внимание композитора, а вслед за ним и зрителя/слушателя, сосредоточивается первоначально не на внутреннем психологическом мире героя, а, по меткому наблюдению Й. Бринкера, «на окружении, формирующем сознание» Сиддхартхи⁶. В этой связи именно ожидание определяет специфический тип событийности в опере Нёргора, становясь внутренней пружиной, направляющей весь ход дей-

ствия к неминуемому раскрытию трагической истины.

Жанровое обозначение, которое композитор дал своему сочинению, — опера-балет — отсылает к традициям, сложившимся в придворном театре Франции на рубеже XVII–XVIII веков. Вершинными образцами этого жанра, как известно, считаются «Галантная Европа» А. Кампа и «Галантная Индия» Ж.-Ф. Рамо. В последующие века к опере-балету периодически обращались такие композиторы, как А. Даргомыжский («Торжество Вакха»), Д. Пуччини («Виллисы»), Н. Римский-Корсаков («Млада»), Х. В. Хенце («Театр чудес») и др.

В данном жанре вокальные и танцевальные сцены лишь на первый взгляд были равноправны по своей значимости. Хореографические компоненты зачастую всё-таки имели дивертисментный характер и носили декоративную функцию. Новый взгляд на роль танца в опере был предложен в XX веке Р. Штраусом («Саломея») и А. Шёнбергом («Моисей и Аарон»), в сочинениях которых, хотя они и не принадлежали жанру оперы-балета, хореографические эпизоды (танец Саломеи и танец вокруг Золотого тельца) наделялись концептуальным значением.

Аналогичным образом и у Нёргора танцевальные номера становятся узловыми моментами драматургии оперного спектакля. Таковы, к примеру, танец Майи из I акта, символизирующий,

⁵ «Что произошло, например, с процессом политической чистки после разоблачения Хрущёвым сталинского террора на партийном съезде 1956 года? — восклицал композитор. — Как могли люди продолжать жить с организацией, которая сделала возможными такие чудовищные извращения? Как могут сегодняшние красноречивые цифры, касающиеся риска развития рака, связанного с ежедневным воздействием радиоактивности на урановых рудниках и атомных электростанциях, не положить конец этому затянувшемуся канибализму?» См.: Nørgård P. Programme Note... P. 223.

⁶ Brincker J. Op. cit. P. 207.

по сути, зачатие Сиддхартхи и определяющий таким образом ход всех дальнейших событий, и танец Амры из III акта, во время исполнения которого у принца закрадываются сомнения в достоверности окружающего мира⁷, что в конце концов приводит к постижению героем истины.

Обращение Нёргора к опере-балету, помимо этого, позволяло наиболее выпукло воплотить гедонизм придворной жизни Капилавасту, а также наделить театральное действие своего рода символичностью. Синтетическая природа жанра отразилась не только на сочетании в сценическом пространстве хореографии и пения, но и на распределении ролей. Например, главный герой — Сиддхартха — присутствовал на сцене в двух ипостасях: как певец (тенор) и как танцор. Роли королевы Майи и Амры предназначались исключительно для танцовщиц.

Хотя Нёргор и называет своё сочинение драмой, в действительности его опера в жанровом отношении имеет модулирующий характер. Она начинается как мистерия со всеми характерными для неё признаками: идеей избранничества, мотивом мистериального пути, основанного на концепте «жизнь — смерть — возрождение» (предполагающем не обязательно реальную смерть, но духов-

ную трансформацию⁸), единством ритуального и театрального начал. Черты мистериальности сохраняются в сочинении и в дальнейшем, но главным образом на содержательном уровне (наличие двух миров, создание модели идеального миропорядка, появление пограничных состояний сознания, формой которых выступают видения, ситуация этического выбора), тогда как оперные формы и драматургия всё больше модулируют в сторону драмы.

Опера включает три акта, озаглавленных соответственно «Утро», «Полдень» и «Вечер». Эти названия, по замыслу Нёргора, несут символическую функцию, ибо ассоциируются с разным течением времени⁹. Утро выступает метафорой начала творения, начала жизни. В связи с этим показательно, что в лексике либретто в I акте доминируют слова, связанные с семантическим компонентом света: *stråler* (лучи), *lys* (свет), *lyser* (светиться), *glans* (сияние), *stjerner* (звёзды), *sol* (солнце), *himlen* (небо), но также важную роль играет и оппозиция *glæde* (радость) — *sorg* (горе)¹⁰. Действие I акта протекает в сверхреальном, мифологическом времени, охватывающем как бы в одном моменте события прошлого, настоящего и будущего и наделённом символичностью:

⁷ Амра во время танца изображает волшебницу Мрагатрашану, которая разыгрывает историю любви молодого юноши к девушке Кайрие. Бесконечное нанизывание ролей (Амра играет Мрагатрашану, которая играет Кайрию, которая на самом деле оказывается принцессой Ширмой) заставляет Сиддхартху задуматься над вопросом, а кто играет саму Амру? Что, если всё вокруг является не тем, чем кажется на самом деле?

⁸ Подробнее об этом см.: Куранова Ю. А. Мистерия XX века: к проблеме жанровой идентификации // Исследования молодых музыковедов: сб. статей. М.: РАМ им. Гнесиных, 2011. С. 110–118.

⁹ Композитор сравнивает типы времени, воплощённые в трёх актах «Сиддхартхи», с видом, открывающимся взору пассажира из иллюминатора самолёта при его приземлении: «...с высоты обзор лучше, хотя детали неясны, тогда как на уровне земли общий вид теряется, хотя детали становятся видимыми, осязаемыми и слышимыми». См.: Nørgård P. Op. cit. P. 216.

¹⁰ Здесь и далее критерием отбора слов является частота их появления в тексте.

безрадостное существование Суддходаны и Майи, молящих небеса послать им сына, зачатие Сиддхартхи, его рождение, смерть Майи и пророчество астролога. Цикличность мифологического хронотопа Нёргор отражает в многочисленных повторениях вербального и музыкального материала. В I акте доминирующие позиции занимает хор, который выступает преимущественно в роли комментатора событий (в его репликах преобладают формы третьего лица), танец Майи несёт ритуальную функцию. Всё это определяет мифопоэтические черты оперного жанра.

Полдень, ассоциирующийся с максимальным возвышением солнца над горизонтом, символизирует жизнь как таковую. Лексический строй либретто во II акте определяют слова *livet* (жизнь), *glæde* (радость), *lykke* (счастье), *fest* (торжество), *lyst* (удовольствие), ибо цель Суддходаны заключалась в том, чтобы поймать сына в «ловушку жизни», то есть привязать его к земным удовольствиям. События II акта разворачиваются в художественном времени, специфичность которого определяет композиционная симметрия. Действие начинается с противостояния Суддходаны и Праджапати, не одобряющей планов царя. “Men under hver bloms, se: rod og jord og ormes nat sorte rige — jord og orme: skjul ikke dét! Luv ikke for prinsen!”¹¹ — предупреждает Праджапати. Этим же предостережением действие заканчивается. Во II акте, в отличие от первого, ведущее значение при-

обретают диалогические сцены и ансамблевые эпизоды, хор включается лишь в конце, во время свадебного торжества. Его функция меняется, он оказывается пассивным участником событий. В хоровых высказываниях появляется личное местоимение множественного числа *vi* (мы).

Вечер в опере Нёргора выступает, с одной стороны, завершением определённого этапа жизни, а с другой, олицетворяет начало нового пути, связанного с познанием Сиддхартхой своего истинного предназначения. Лексика III акта наполнена словами, входящими в семантическое поле оппозиций сокрытости — явленности: *virkelig* — *uvirkelig* (реальное — нереальное), *synlig* — *usynlig* (видимый — невидимый), *egentlig* (на самом деле), *slør* (вуаль), *underligt* (странно), *ukendt* (неведомый), *se* (узреть), *vide* (узнать). Согласно Нёргору, события в III акте протекают в гиперреалистическом времени, отражением которого становится весьма продолжительный монолог главного героя, исполняемый после явления ему трёх «видений». В нём момент прозрения (в реальности длящийся доли секунды) предстаёт словно бы под увеличительным стеклом, поэтому точнее говорить о времени субъективном или психологическом.

Отметим, что монолог был включён композитором после премьеры оперы в Стокгольме, состоявшейся в 1983 году. Вставка была обозначена как *Formarkelse* («Затмение»). Нёргор при этом использовал текст стихотворения Адольфа Вёльфли

¹¹ «Под каждым цветком взгляни: корень, и земля, и тёмно-ночное царство червей — земля и черви: не скрывай этого! Не лги принцу!» Здесь и далее перевод фрагментов либретто с датского языка выполнен автором статьи по рукописной партитуре, размещённой на сайте Wise Music Classical. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/21615/Siddharta--Per-N%C3%B8rg%C3%A5rd/> (дата обращения: 08.01.2024).

Wie ein Kind, стилистически и лексически существенно отличающийся от текста либретто Сарвига, что позволяло более отчётливо передать перемену, произошедшую в Сиддхартхе в момент открытия им неподлинности окружающего мира.

В III акте главную роль в драматургии играют монологи¹² и диалоги, благодаря чему в опере усиливаются черты драмы. Показательно, что существенно меняется и функция хора (хоровые эпизоды немногочисленны), роль которого словно бы раздваивается. С одной стороны, хор выступает в оппозиции к герою, так как персонифицируется с придворными служителями, с другой, в хоровые реплики постепенно проникают фразы Сиддхартхи с характерным для них употреблением личного местоимения единственного числа *jeg* (я), то есть хор становится транслятором мыслей протагониста.

Таким образом, жанрово-драматургические трансформации отражаются на нескольких уровнях сочинения: через лексический строй языка, посредством разных моделей времени, а также благодаря предпочтению различных оперных форм, выбранных в качестве ведущих в драматургическом развёртывании действий. Всё это даёт основание утвер-

ждать, что драматургия оперы в целом оказывается подвержена постепенному процессу интериоризации, переходу от внешне-событийного плана к внутренне-психологическому.

В композиционной структуре оперы Нёргор сочетает принципы сквозного развития с традиционными оперными жанрами. Акты не подразделяются на сцены или отдельные номера, следуя сквозному принципу строения. Тем не менее внутри этого непрерывно развёртывающегося целого возникают вполне определённые в жанровом отношении и законченные по оформленности сольные, ансамблевые и хоровые эпизоды (например, танец Майи, песня Праджапати и детей, баллада из I акта, монологи Праджапати и Сиддхартхи из II и III актов), нередко написанные в куплетных формах.

Основной конфликт оперы сосредоточен на противопоставлении двух миров — подлинного и недостоверного¹³. Его завязка осуществляется в конце I акта, когда отец Сиддхартхи решает оградить сына от неприглядных сторон жизни и воспитать его в «саду удовольствий», но против этого решительно возражает Праджапати¹⁴. Открытое столкновение противоборствующих сил (Суддходаны

¹² Отметим, что часть из них лишена оркестрового сопровождения. Прежде всего это монологи Сиддхартхи “Forunderlige Amra” («Чудесная Амра») и “Disse toner så triste” («Эти звуки так печальны»), прерывающие танец Амры и служащие важными драматургическими моментами на пути постижения принцем истины, а также заключительный монолог Праджапати “Så er det sket, dét som jeg frygted” («Случилось то, чего я так боялась»), сопровождаемый альтом соло. Аскетизм звучания позволял композитору полнее передать драму одиночества и отчаяния.

¹³ «Фальшь дворцовой жизни — суть оперы!», — указывал Нёргор. См.: Nørgård P. Kvalmemusik? // Dansk Musik Tidsskrift. 1983–1984. ÅRGANG 58. Nr. 6. P. 312–313.

¹⁴ Её короткий монолог опирается на следующий текст: “Sorgen har ramt os på glædernes dag: døden har ramt som en hævn for vor synd: det er ondt, perverst at skille lyst fra nød og død, giv de svage fri, de gamle, det er ikke for sent” («Печаль поразила нас в день радости: смерть поразила как возмездие за наш грех. Это зло, извращение — отделять удовольствие от горя и смерти. Освободи слабых, старых, пока не слишком поздно»).

и Праджапати) происходит в начале II акта, временным «победителем» из которого выходит раджа. В дальнейшем конфликт протекает в завуалированной форме. Его выражением в конце II акта становится свадебное торжество, которое, согласно ремарке Нёргора, должно иметь неоднозначную сценическую реализацию, балансируя между праздником и кошмаром (*mareridt*). В III акте конфликт скрыто содержится в рассказе Гандарвы и танце Амры, представляющих собой не что иное, как «текст в тексте». Благодаря этому умножается искусственность и без того поддельного мира, а границы между иллюзией и реальностью окончательно утрачиваются. Несмотря на свой латентный характер, конфликт обостряется благодаря вовлечению в него новых действующих лиц — придворного астролога Аситы, сомнения которого в успехе искусственно смоделированной жизни не остаются незамеченными Сиддхартхой, поэтессы Гандарвы и танцовщицы Амры, чьи развлекательные представления наводят принца на определённые размышления. Развязкой конфликта выступает монолог Сиддхартхи из III акта, выстроенный на тексте А. Вёльфли.

Большая часть событий оперы разворачивается в рамках ложной картины мира, олицетворением которой выступает Суддходана и его дворец. Аутентичная сфера в первую очередь ассоциируется с Праджапати, которая неоднократно

но и безуспешно предостерегает раджу о последствиях обмана. В этой связи конфликт достоверного и недостоверного, по справедливому замечанию Й. Бринкера, получает дополнительный ракурс, демонстрируя столкновение «различных когнитивных миров — мужского, основанного на власти, и женского, основанного на сопереживании»¹⁵. Датский исследователь подчёркивает, что вследствие этого в «Сиддхартхе» принципиально меняется тип женского персонажа. Если в прежних музыкально-театральных работах Нёргора доминировал архетип «вечно-женственного» с явным уклоном в сторону *la femme fatale*¹⁶, то теперь женский образ приобретает «этическое измерение»¹⁷.

Двоемирие — типичная черта романтической поэтики, казалось бы, свидетельствующая о неоромантических тенденциях творчества Нёргора. Однако речь в данном случае идёт не о противопоставлении мечты (идеала) и действительности, в результате которого герой отчуждается от мира, но об иллюзорности, искусственности, недостоверности той реальности, в которой существует большинство людей. Поставленная Нёргором в 1970-е годы проблема, по существу, отразила, а, скорее, даже предвосхитила актуальные темы постмодернистской культуры конца XX столетия, связанные с виртуальной реальностью, семантикой возможных миров, неомифологизмом, картиной мира, временем и пространством¹⁸.

¹⁵ Brincker J. Op. cit. P. 209.

¹⁶ Женщина у композитора зачастую выступала объектом сексуального желания. Таковы невесты в балете *Den unge mand skal giftes* («Молодой человек решает жениться», 1964), гетера Ишара в опере «Гильгамеш» (1971–1972).

¹⁷ Brincker J. Op. cit. P. 208.

¹⁸ В киноискусстве наиболее ярким и доступным их воплощением стал фильм «Матрица» (1999, реж. Л. и Э. Вачовски), приобретший культовый статус.

Конфликт подлинного и недостоверного миров получил специфическое выражение на музыкальном уровне. Отметим, что период творчества Нёргора, приходящийся на 1970-е годы, исследователи именуют иерархическим¹⁹. Бесконечная серия, открытая композитором в конце 1950-х годов, надолго определила его композиционные стратегии. Она обладала фрактальными свойствами и иерархичностью, наиболее очевидными при её реализации в горизонтальном измерении (на мелодическом уровне, в соотношении фактурных голосов), что побудило Нёргора с этих же позиций исследовать и другие параметры музыкального языка. «Сиддхартхе» предшествовали опера «Гильгамеш» (1971–1972) и Третья симфония (1972–1974), в процессе работы над которыми композитор обнаружил возможности иерархической организации ритма при помощи золотого сечения и гармонии на основе обертоновых рядов.

Музыка «Сиддхартхи» также опирается на иерархические структуры. Её интонационным источником является бесконечный ряд, на основе которого создаются непохожие друг на друга темы. Частично принципы своей работы Нёргор раскрыл в программной заметке, составленной для премьеры оперы²⁰. Так, одним из важнейших приёмов в создании новых тем стал метод фильтрации бесконечного ряда, обозначенный самим композитором как *wavelength* (длина

волны). Процедура предусматривала извлечение тонов из бесконечно развертывающейся серии по систематическому принципу. Например, открывающая I акт «дворцовая музыка» (название самого Нёргора) возникла на основе извлечения каждого третьего тона, песня Праджапати и детей — каждого 15-го, баллада — каждого 45-го, тема пророчества — каждого 75-го тона. Отметим, что подобная операция не является новаторской по своей сути. Сходным образом создавал производные ряды Альбан Берг в своей опере «Лулу»²¹.

Нёргоровской музыке при этом оказываются присущи тональные черты. Это связано, с одной стороны, с особенностями строения серии, основанной на постепенном интервальном расширении, но периодически возвращающейся к исходному тону. С другой стороны, тональные ассоциации обусловлены реализацией в музыкальной ткани обертоновых рядов. Таково, например, начало оперы. Его тональной опорой служит *A dur*. Утончённость звучания оркестровки во многом определяют тембры фортепиано, арфы, вибрыфона и кроталлов. При этом импрессионистическая звукопись достигается благодаря противопоставлению нижних (основанных на более широких консонантных интервалах) и верхних (сливающихся в кластеры) обертонов. Связь же образа дворца с обертоновым звукорядом в каком-то

¹⁹ Периодизация творчества композитора предложена в статье: Bonde A., Nielsen R. Per Nørgårds musikalske univers // *Col Legno*. 1997. P. 499–536.

²⁰ Размещена в книге: Per Nørgårds kompositioner. Kronologisk værkfortegnelse 1949–2015. Udgivet af Per Nørgård & Ivan Hansen. Copenhagen: Det Kgl. Bibliotek & Ivan Hansen, 2022. 598 p.

²¹ Более подробно об этих методах см.: Окунева Е. Г., Крапивина Д. Е. Многообразие единства: о способах преобразования высотных рядов в серийной и сериальной музыке // *Opera musicologica*. 2017. № 3. С. 21–50.

смысле оказывается символичной, выступая отражением патриархального устройства Капилавасту.

Ключевой темой I акта можно считать тему баллады (пример № 1). Её интонации в дальнейшем пронизывают сольные реплики придворного астролога Аситы, предсказывающего будущее принца Сиддхартхи. Поскольку данная тема получена посредством достаточно широкой «длины волны» (каждый 45-й тон), все остальные темы I акта (песня Праджapati и детей, танец Майи и др.) так или иначе включают в себя её интонации. В примерах № 2 и 3 эти ноты для наглядности обведены кружочками. Таким образом, тема баллады в скрытом виде как бы уже содержится в каждой из тем, что свидетельствует о предопределённости и неизбежности всех происходящих событий.

Пример № 1 П. Нёргор. «Сиддхартха». I акт.
Тема баллады (хор)
Example No. 1 Per Nørgård. *Siddharta*. Act I.
The Theme of the Ballad (chorus)

sotto voce

Man can væ-re dron-ning og ha' sorg. Grå-den ris-ler midt i kongens borg.

Пример № 2 I акт. Песня Праджapati и детей
Example No. 2 Act I. The Song of Prajapati and Children

Prajapati Børnekor

Se: Ma-yas-tår så e-ne skomt - hun har en mând. Er da en blomst a - le - ne i - sin blom - ster - stand. Hun fin - der in - gen glee - de un - der hjer - tets skat. Hor e - vig he - den sum - ner om os, den - ne nat. Sor - gen, sorgen gesster al - le, in - gen kan gå fri.

Пример № 3 I акт. Танец Майи
Example No. 3 Act I. The Dance of Maya

Как уже отмечалось, конфликт двух миров — достоверного и недостоверного — находит непосредственное отражение в самой музыке. В своих композиционных стратегиях Нёргор исходил из того, что искусственно выстроенную Суддходаной реальность следует воспринимать как вмешательство в «естественную иерархию, сделанную ещё более строгой благодаря тому, что “красивое” стало ещё красивее, а “уродливое” было просто спрятано в подземельях дворца»²². Композитор при этом стремился, чтобы «искривлённость» нового мира оказалась как предельно осязаемой, так и привлекательной для слушателя. Для этого, по его собственным словам, он прибегнул к приёму «соединения знакомого (и безопасного) с незнакомым (и волнующим)», который реализовал на стилистическом и языково-техническом уровнях. В чисто техническом отношении речь идёт о ритмической трансформации и об изменении метрической акцентуации повторяющихся мотивов и тем. Например, мелодическая линия в партиях персонажей членится композитором на небольшие сегменты, которые при повторении наделяются новым ритмом (пример № 4), а иногда в интонационно и ритмически сходных фрагментах смещаются сильные доли (пример № 5).

²² Nørgård P. Programme note... P. 218.

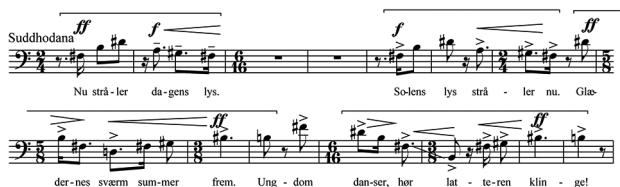
Пример № 4 II акт. Диалог Сиддхартхи и Суддходаны (литера J), реплика Суддходаны "Så lev da end nu stærkere"

Example No. 4 Act II. Dialogue between Siddharta and Śuddhodana (rehearsal letter J), Śuddhodana's Reply "Så lev da end nu stærkere"



Пример № 5 II акт. Монолог Суддходаны "Nu stråler dagens lys" (литера C)

Example No. 5 Act II. Śuddhodana's Monologue "Nu stråler dagens lys" (rehearsal letter C)



В I акте данный приём используется в отношении лишь двух тем — песни Праджапати и танца Майи. Как видно из примеров № 2 и 3, в их основе лежит, по сути, одна и та же мелодия. В танце она более хроматизирована за счёт полутоновых сдвигов, изменяющих качество интервалов (например, большие секунды и терции становятся малыми). Пунктиры и синкопы придают музыке танца оргиастический характер, тогда как в песне ритмический рисунок более простой и незатейливый. Следующие друг за другом песня и танец, согласно Нёргору, оказываются взаимосвязаны по принципу импульса и действия.

Во II и III актах приём сочетания «знакомому с незнакомым» является основополагающим. Смена акцентуации и ритмические преобразования интонационно неизменных (или незначительно варьированных) тем создают, по мысли композитора, иллюзию изменений. Не-

подлинность, таким образом, выражается прежде всего на метроритмическом уровне, то есть связывается с временной стороной музыки.

«Искривлённость» искусственного мира Нёргор воплощает и иным способом. Во II акте восходящие обертоновые ряды соединяются в одновременности с нисходящими унтертоновыми (см., например, партию струнных в литере F из II акта). Ряд тем, точнее мотивов, аналогичным образом выстраивается в зеркальном обращении либо ракоходе (см. пример № 6). Таким образом, перевернутость мира находит отражение в рамках имманентно музыкальной структуры текста.

Пример № 6 а II акт, т. 1–2
Example No. 6 а Act II, mm. 1–2



Пример № 6 б II акт, т. 25–26
Example No. 6 б Act II, mm. 25–26



Пример № 6 в III акт, рассказ Гандарвы
Example No. 6 в Act III, Gandarva's Story



Разницу между достоверной (I акт) и недостоверной (II и III акты) реальностью Нёргор даёт прочувствовать и на уровне стилистики. В музыку II и III актов он включает элементы поп-музыки, проявляющиеся прежде всего в простых мелодических и гармонических оборотах, танцевальности и ритмично-

сти. Ориентация на область массовой культуры, ассоциирующейся с жизнью гедонистической, но при этом насквозь фальшивой²³, помогает слушателю воссоздать уже знакомую ему по средствам массовой информации картину «косметической» действительности.

Наиболее сложной со стилистической и композиционно-технической точки зрения оказалась работа над сценой, в которой Сиддхартхе открывалась истина, поскольку реальность, представшая перед принцем во всей подлинности, *сквозь призму его сознания*, была вовсе не тождественна тому миру, подлинность которого в I акте зритель устанавливал сам, отвлечённо от личности протагониста. В первой версии оперы Нёргор предоставлял возможность слушателю самому вообразить, что должен почувствовать герой в момент прозрения (Сиддхартха молча покидал сцену). Однако это решение вызвало критику после стокгольмской премьеры оперы. Так, Йенс Бринкер отмечал, что иерархическая музыка Нёргора прочно связывалась с иллюзией и идеологией, в рамках которых воспитывался Сиддхартха, и не давала «новой аутентичной идиомы», которая показывала бы отделённость принца от его прошлого, чтобы «построить новое, духовное мировое господство в качестве основателя религии»²⁴. Поэтому в 1984 году, как

уже упоминалось, композитор добавил *Formarkelse*.

В монологе осуществляется резкий стилистический и композиционно-технический разрыв со всем предшествовавшим материалом. Нёргор отказывается от иерархической системы, определявшей его способы сочинения и рождавшей до некоторой степени «идеализированную» музыку. Так, музыка монолога Сиддхартхи опирается на атональность, она насыщена скачками на широкие диссонантные интервалы (нередко больше октавы) и всевозможными глиссандо. В отличие от прежних кантиленных высказываний героя, обладавших чертами песенности и танцевальности, она лишается связей с какими-либо жанровыми прототипами. Декламационная взвинченность здесь находится на грани исполнительских возможностей. Монолог завершается нисходящей хроматической гаммой, которая станет характерной идиомой музыкального языка Нёргора в так называемый период Вёльфли, последовавший за «Сиддхартхой»²⁵. Стремясь выразить «экзистенциальную тошноту»²⁶ героя, композитор прибегает к таким приёмам, которые могли бы адекватно передать физиологические проявления, свойственные данному состоянию (дезориентация, нарушение равновесия). Монолог пронизан постоянными темповыми ускорениями и замедлениями, переменными метрами

²³ Напомним, что популярность поп-музыки зачастую зависит не от вокальных данных певца и способностей композитора, а определяется сугубо вторичными факторами, такими как сексуальная привлекательность и скандальная репутация, причём последняя подчас намеренно фабрикуется самими звёздами с целью привлечения внимания.

²⁴ Brincker J. Op. cit. P. 211.

²⁵ Хроматическую гамму композитор сравнивал с образом катастрофы. См.: Jensen J. The Great Change: Per Nørgård and Adolf Wölfli // The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays / ed. by Anders Beyer. London: Scholar Press, 1996. P. 11.

²⁶ Nørgård P. Kvalmemusik?.. P. 313.

и полиритмией, создающими эффект «качающегося пола»²⁷.

Таким образом, жанровую и драматургическую специфику оперы определяет её «модулирующий» характер. По мере развёртывания мистерия превращается в драму, мифологическое время сменяется психологическим, а драматургические приёмы направлены на постепенную интериоризацию музыкально-театрального пространства. Произведение не просто синтезирует в себе разные жанровые признаки и драматургические процессы, но именно «двигается» от одного полюса к другому.

Специфичность авторской концепции на самом деле была обусловлена глубокими изменениями, наметившимися в художественно-эстетическом мировоззрении Нёргора. Опера «Сиддхартха» обозначила переломный пункт в его творчестве. В 1979 году, по завершении сочинения, композитор пережил серьёзный художественный кризис. Увлечённость Нёргора иерархическим принципом в 1970-е годы была так велика, что в конце концов превратилась для него, по меткому выражению Й. Бринкера, в «философию жизни»²⁸. Музыка рассматривалась им как отражение природы (трактуемой как дух, а не материя), базировавшейся на законах

саморегуляции и самосохранения и отрицавшей любые исторические изменения. В своих высказываниях датский мастер нередко апеллировал к феномену музыкальной экологии, актуализировавшейся во второй половине XX века и составившей фундамент эстетической концепции ряда европейских авторов, среди которых наиболее крупной фигурой является Сальваторе Шаррино (см., например: [5]). В 1973 году музыкальный критик Пол Нильсен в открытом письме, опубликованном в *Dansk Musik Tidsskrift*, обвинил композитора в реакционном метафизическом идеализме, граничащем с солипсизмом. Он отметил, что «органическое» мышление ведёт к опасному отказу от диалектики, лишая музыку «необходимого фермента критики — отрицания», поэтому Нёргора Нильсен сравнил со светским священником, «...который приносит отчаявшемуся человечеству утешение, вообразимое отпущение грехов и обещание внутреннего спасения вместо того, чтобы призывать к раздаче хлеба, воды и реальной материальной жизни»²⁹. И хотя в ответном письме, размещённом в том же номере *Dansk Musik Tidsskrift*³⁰, композитор отрекся от подобных трактовок, указывая, что его взгляды были неверно истолкованы³¹, время показало, что

²⁷ Ibid.

²⁸ Brincker J. Op. cit. P. 203.

²⁹ Nielsen P. Åbent brev til Per Nørgård // *Dansk Musik Tidsskrift*. 1973–1974. ÅRGANG 48. Nr. 1. P. 10.

³⁰ См.: Nørgård P. Svar til Poul Nielsen // *Dansk Musik Tidsskrift*. 1973–1974. ÅRGANG 48. Nr. 1. P. 12–14.

³¹ Нёргор подчеркивал, что его композиционный метод в основе своей диалектичен, поскольку выстроен на противоречии между рационально организованным материалом, данным природой, и индивидуальной волей автора, вмешивающегося в этот материал и редактирующего его. Очевидно, что рассуждения Нёргора оставались в границах композиторской практики, тогда как критика Нильсена касалась прежде всего философско-эстетической позиции датского мастера.

доля истины в критике Нильсена существовала, поскольку иерархическая система композиции завела Нёргора в тупик. Вечный и неизменный иерархический мир как в композиционно-техническом, так и эстетическом плане основывался на принципе самоподобия и не оставлял композитору иной возможности, кроме бесконечного самоповторения.

Выходом из кризиса для Нёргора стало знакомство с творчеством швейцарского художника-шизофреника Вёльфли, которое указало ему новые пути развития. В этом свете опера «Сиддхартха» приобретает некий автобиографический отблеск, хотя отождествление Нёргора

с основателем новой религии, безусловно, может показаться кому-то не только преувеличенным, но и шокирующим. В действительности речь идёт об опыте композиторской саморефлексии, характерной для многих художников в данный период времени. Сюжет оперы можно трактовать метафорически как выход из плена собственных эстетических убеждений и заблуждений. Опера оказалась не только «впечатляющим завершением великого периода творчества Нёргора, но и началом новой эпохи»³². И в этом отношении значение «Сиддхартхи» для творчества композитора трудно переоценить.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Окунева Е. Г. Симфоническое творчество Пера Нёргора: траектория развития жанра // Научный вестник Московской консерватории. 2023. Т. 14, вып. 4. С. 646–673. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.03>
2. Wiener B. Per Nørgård's Tragic Vision: A Comparison of *Gilgamesh* (1972) and *Nuit des hommes* (1996) // Cambridge Opera Journal. 2023. Vol. 35, Issue 3, pp. 224–258. <https://doi.org/10.1017/S0954586723000150>
3. Окунева Е. Г. *Sounds Like You* Бенга Сёренсена как феномен современного музыкального театра // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 62–76. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.1.062-076>
4. Сусидко И. П., Луцкер П. В., Пилипенко Н. В. Опера в зеркале российской научной периодики последних пяти лет // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 142–164. (На рус. и англ. яз.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.142-164>
5. Чупова А. Г. Опера «От мороза к морозу» («Da gelo a gelo») в контексте поэтики музыкального театра Сальваторе Шаррино // Музыкаведение. 2020. № 5. С. 29–40. <https://doi.org/10.25791/musicology.05.2020.1127>

³² Brincker J. Op. cit. P. 212.

References

1. Okuneva E. G. The Symphonic Work by Per Nørgård: The Trajectory of the Genre's Development. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory*. 2023. Vol. 14, No. 4, pp. 646–673. (In Russ.) <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.03>
2. Wiener B. Per Nørgård's Tragic Vision: A Comparison of *Gilgamesh* (1972) and *Nuit des hommes* (1996). *Cambridge Opera Journal*. 2023. Vol. 35, Issue 3, pp. 224–258. <https://doi.org/10.1017/S0954586723000150>
3. Okuneva E. G. Bent Sørensen's *Sounds Like You* as a Phenomenon of Contemporary Musical Theater. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 1, pp. 62–76. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.1.062-076>
4. Susidko I. P., Lutsker P. V., Pilipenko N. V. Opera as Reflected in Russian Academic Periodicals of the Last Five Years. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 4, pp. 142–164. (In Russ. and English.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.142-164>
5. Chupova A. G. The Opera “Da gelo a gelo” in the Context of the Poetics of the Musical Theater Salvatore Sciarrino. *Musicology*. 2020. No. 5, pp. 29–40. (In Russ.) <https://doi.org/10.25791/musicology.05.2020.1127>

Информация об авторе:

Е. Г. Окунева — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции.

Information about the author:

Ekaterina G. Okuneva — Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Music Theory and Composition.

Поступила в редакцию / Received: 09.01.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 30.01.2024

Принята к публикации / Accepted: 02.02.2024