

ARTHUR HONEGGER

Orchestral works

GENNADY ROZHDESTVENSKY



МЕЛОДИЯ

АРТЮР ОНЕГГЕР

Оркестровые произведения

Диск 1

«Императрица среди скал», сюита для оркестра из музыки к пьесе

Сен-Жоржа де Буэлье, Н 60а

1	1. Охота императрицы	2.33
2	2. Снег в Риме	2.30
3	3. Гроза	3.13
4	4. Дворцовый сад	3.21
5	5. Оргия.	4.02
6	«Федра», сюита из музыки к трагедии Габриэле д'Аннунцио для 8 женских голосов и оркестра, Н 61а	23.07
7	«Монопарти́та» для оркестра, Н 204.	12.07
8	«Летняя пастораль», симфоническая поэма для оркестра, Н 31	8.44
9	Ноктюрн для симфонического оркестра, Н 102	7.39
10	Прелюдия к «Буре» Уильяма Шекспира, Н 48а	6.15

Общее время: 73.40

Государственный академический симфонический оркестр СССР (1–5)

Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР (6–10)

Дирижер – Геннадий Рождественский

Александр Суптель, *скрипка* (6)

Ольга Множина, *альт* (6)

Группа альтов Государственного камерного хора Министерства культуры СССР

Художественный руководитель – Валерий Полянский (6)

Записи: с концерта из Большого зала Московской консерватории 6 июня

1976 г. (1–5), 21 марта 1989 г. (10); 1986 (6), 1985 (7–9) гг.

Звукорежиссеры: Игорь Вепринцев (1–5, 10), Северин Пазухин (6–9)

Диск 2

1	«Пасифик 231», симфоническое движение № 1, Н 53	7.26
2	«Регби», симфоническое движение № 2, Н 67	8.44
Симфония № 1, Н 75		
3	I. Allegro marcato	6.43
4	II. Adagio	8.12
5	III. Presto	7.47
Симфония № 2 для струнного оркестра и трубы (ad libitum), Н 153		
6	I. Molto moderato	9.45
7	II. Adagio mesto	8.45
8	III. Vivace, non troppo	5.41
Симфония № 5 Di tre re (с тремя ре), Н 202		
9	I. Grave	7.48
10	II. Allegretto	9.54
11	III. Allegro marcato	6.17

Общее время: 87.08

Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР

Дирижер – Геннадий Рождественский

Владимир Пушкарев, *труба* (8)

Записи: 1985 (1–5), 1987 (6–8), 1986 (9–11) гг.

Звукорежиссеры: Северин Пазухин (1–5, 9–11), Игорь Вепринцев (6–8)

Disc 1

L'impératrice aux rochers (The Empress of the Rocks), orchestral suite from incidental music for the play by Saint-Georges de Bouhélier, H 60a

- | | | |
|----|--|-------|
| 1 | 1. The Emperor's Hunt | 2.33 |
| 2 | 2. Snow in Rome | 2.30 |
| 3 | 3. The Thunderstorm. | 3.13 |
| 4 | 4. The Garden. | 3.21 |
| 5 | 5. The Orgy | 4.02 |
| 6 | <i>Phaedre</i> , incidental music for eight female vocalists and orchestra for the tragedy by Gabriele D'Annunzio, H 61a | 23.07 |
| 7 | <i>Monopartita</i> , H 204 | 12.07 |
| 8 | <i>Pastorale d'été (Summer Pastoral)</i> , a symphonic poem for orchestra, H 31 | 8.44 |
| 9 | Nocturne for symphony orchestra, H 102 | 7.39 |
| 10 | Prelude for <i>The Tempest</i> , a play by William Shakespeare, H 48a | 6.15 |

Total time: 73.40

The USSR State Academic Symphony Orchestra (1–5)
The USSR Ministry of Culture Symphony Orchestra (6–10)
Conductor – Gennady Rozhdestvensky

Alexander Suptel, *violin* (6)
Olga Mnozhina, *viola* (6)
Alto group of the USSR State Chamber Choir, artistic director – Valery Polyansky (6)

Recorded live at the Grand Hall of the Moscow Conservatory on June 6, 1976 (1–5),
March 21, 1989 (10); in 1986 (6), 1985 (7–9).
Sound engineers: Igor Veprintsev (1–5, 10), Severin Pazukhin (6–9)

Disc 2

- | | | |
|--|---|------|
| 1 | <i>Pacific 231</i> , Symphonic Movement No. 1, H 53 | 7.26 |
| 2 | <i>Rugby</i> , Symphonic Movement No. 2, H 67 | 8.44 |
| Symphony No. 1, H 75 | | |
| 3 | I. Allegro marcato | 6.43 |
| 4 | II. Adagio | 8.12 |
| 5 | III. Presto | 7.47 |
| Symphony No. 2 for strings and trumpet (ad libitum), H 153 | | |
| 6 | I. Molto moderato | 9.45 |
| 7 | II. Adagio mesto | 8.45 |
| 8 | III. Vivace, non troppo | 5.41 |
| Symphony No. 5 (Di tre re), H 202 | | |
| 9 | I. Grave | 7.48 |
| 10 | II. Allegretto | 9.54 |
| 11 | III. Allegro marcato | 6.17 |

Total time: 87.08

The USSR Ministry of Culture Symphony Orchestra
Conductor – Gennady Rozhdestvensky
Vladimir Pushkarev, *trumpet* (8)

Recorded in 1985 (1–5), 1987 (6–8), 1986 (9–11).
Sound engineers: Severin Pazukhin (1–5, 9–11), Igor Veprintsev (6–8)

АРТЮР ОНЕГГЕР

Оркестровые произведения

«Музыка – геометрия, движущаяся во времени»

Артюр Онеггер

«Артур был прекрасен как день, умен как дьявол, – вспоминала Онеггера его друг и коллега по «Группе Шести», композитор Жермен Тайфер. – Необыкновенное спокойствие и уравновешенность исходили от его существа. Доброта и скромность сопровождали его всегда и в годы славы, и несмотря на то, что годы страданий изменили его внешность, я хочу сохранить в памяти прекрасное смеющееся лицо дней его молодости».

Париж, рубеж 1920-х годов. Трудно представить себе другое время и место столь бурного развития искусства – появления новых форм и жанров; споров, жарких дискуссий и провокационных манифестов; шумных премьер, где триумфы и скандалы порой неотличимы друг от друга... Именно здесь, среди других, появляется новое имя Артюра Онеггера, который с первых же произведений заявляет о себе новизной музыкальных замыслов в сочетании с «классической» цельностью форм, мастерством контрапунктической отделки, виртуозным владением любыми оркестровыми средствами.

Участник совместных концертов и произведений «Группы Шести», Онеггер никогда не поступался своим творческим кредо (*«Я никогда не кричал “долой Вагнера”*). Увлечение новыми идеями не подвергало сомнению преемственность цепи музыкальных традиций – *«оторванный от своего ствола побег засыхает быстро»*. Автору «Жанны д'Арк на костре» и «Пасифик 231» были в равной степени чужды как искусственные догматы композиторской техники (*«Я не политоналист, не атоналист, не додекафонист...»*), так и антиромантический пафос «тотального упрощения», которому отдавали дань Эрик Сати и Жан Кокто; равнодушным оставляла его и отвлеченная «игра

в стилизацию» захватившего умы европейских музыкантов неоклассицизма – *«Именно в соприкосновении с жизнью растет и крепнет искусство»*.

«...Образец высокой артистической честности» видел в Онеггере его соавтор (опера «Орлёнок», оперетта «Малютка Кардиналь»), композитор Жак Ибер. А знаменитая французская скрипачка, автор книги «Мои друзья – музыканты» Элен Журдан-Моранж назвала Онеггера *«одним из немногих современных композиторов, которым свойственно чувство величественного»*.

Артюр Онеггер родился в 1892 году в осевшей во французском Гавре швейцарской семье. Систематическое музыкальное образование будущий композитор получил в Цюрихской консерватории, в то время его симпатии были на стороне немецкой музыки (Иоганн Себастьян Бах, Рихард Вагнер, Рихард Штраус, Макс Регер). В 1911 году Онеггер попал в Париж, где его учителями в Национальной консерватории стали признанные мэтры французской музыки – Андре Жедальж (контрапункт), Шарль-Мари Видор (композиция), Венсан д'Энди (дирижирование). Звуковая аура импрессионизма, по-разному раскрывающаяся в творчестве Мориса Равеля и Клода Дебюсси; всколыхнувшие парижскую публику «Русские сезоны» с Игорем Стравинским (эффект от премьеры «Весны священной» Онеггер позже сравнит со «взрывом атомной бомбы»); наконец, новые веяния послевоенных лет (предмет бурных обсуждений с товарищем по консерватории, композитором Дариусом Мийо) – впервые услышанные атональные опусы Арнольда Шёнберга; эксперименты бунтаря от музыки Эрика Сати, призывающего под свой стяг «новых молодых»; книга-манифест «Петух и арлекин» Жана Кокто, ставшая негласной идеологией «Шестерки». Все это наложило отпечаток на композиторскую индивидуальность Онеггера, впервые проявившуюся в эксцентричных театральных опусах («Новобрачные на Эйфелевой башне», «Каток»

АРТЮР ОНЕГГЕР

Оркестровые произведения

[*Skating-ring*]). Впрочем, уже в те годы автор четко обозначил приоритеты: «Я не поклоняюсь ни ярмарке, ни мюзик-холлу, а напротив – симфонической и камерной музыке в самых серьезных и суровых ее проявлениях».

Подлинное признание принесла Онеггеру оратория «Царь Давид» (1924) – французский мастер возродил старинный жанр, ставший главным вектором его творческих поисков. В эти же годы муза композитора раскрывает себя и в других важных для него жанровых направлениях.

«**Летняя пастораль**» (1920) – первое оркестровое сочинение Онеггера, в котором автор обрел совершенный баланс «содержания и формы». Подобно «Послеполуденному отдыху фавна» Дебюсси «Летняя пастораль» имеет поэтический «первоисточник» – стихотворение Артюра Рембо «Заря». Впрочем, музыкальный пейзаж Онеггера ближе к ясной очерченности Равеля, нежели к расплывчатой зыбкости раннего Дебюсси. Некоторые детали вызывают в памяти «Шелест леса» из третьей части вагнеровской тетралогии и даже «Сцену у ручья» из «Пасторальной» Бетховена. Неприязательная на первый взгляд партитура стала классикой французской симфонической музыки, но в эпоху музыкальных крайностей, когда ярлык «традиционалиста» мог надолго испортить репутацию, подобный шаг требовал большой смелости художника, осознавшего важность собственного пути.

Совершенно иной характер имеет «**Ноктюрн**», написанный 16 лет спустя. Излюбленный Онеггером прием остигатных фигураций создает скрытое напряжение, усиленное подчеркнутой графичностью партитуры, эффектом «звучащих пустот». Средний раздел – словно вырвавшиеся из глубин фантазии «ночные видения» – предвосхищают скерцо Пятой симфонии; они исчезают так же внезапно, как и появились, но как тень Петрушки, напоминают о себе в последних тактах затихающего ночного пейзажа.

«Этот “паровоз” теперь со свистом объедет весь мир, переехав через шею многих композиторов», – ироничная похвала Прокофьева пьесы «**Пасифик 231 (Симфоническое движение № 1, 1923)**» стала пророческой. И сегодня, почти столетие спустя, эта музыка остается популярнейшим симфоническим «хитом» Онеггера; ее восприятие как «манифеста» музыкального конструктивизма (вовсе не имевшееся в виду автором) оставляет в тени подлинные музыкальные достоинства этой партитуры. Автор стремился не имитировать паровозный шум, но «передать музыкальными средствами зрительные впечатления и физическое наслаждение быстрым движением».

«...Ровное дыхание машины в состоянии покоя, усиление запуска, постепенное нарастание скорости, и, наконец, – состояние, которым проникнут поезд в 300 тонн, летящий глубокой ночью со скоростью 120 километров в час» – такова своеобразная «программа» сочинения, соответствующая конструктивному замыслу: «...Создать впечатление математически точного равномерно ускорения ритма, в то время как темп, по сути, замедляется».

Гораздо менее очевидна программность «**Симфонического движения № 2**» (1928), названного автором «**Регби**». Однако музыка второго «симфонического движения» не содержит каких-либо намеков на характер и приемы игры. Подобно балету «Игры» Дебюсси («сюжет» которого – игра в теннис), «Регби» Онеггера – пример «чистой» музыки. Сложно представить, как бы мы воспринимали эту музыку с другим названием (или без него, подобно «Симфоническому движению № 3»); ясно одно – в этой виртуозной, оригинальной по замыслу симфонической партитуре со всей «серьезностью» музыкальных средств «*воплощена бьющая через край жизнерадостность, упование молодостью*» (Лидия Раппопорт).

АРТЮР ОНЕГГЕР

Оркестровые произведения

«Мне лично тяжелей всего даются произведения симфонических жанров... они требуют всестороннего обдумывания. Но... как только передо мною открывается возможность исходить из литературных или зрительно-наглядных посылок, мой труд становится намного легче».

Драматический театр сопровождал Онеггера на всем протяжении творческого пути. Одним из первых театральных опытов стала «Буря» Шекспира к постановке в театре «Одеон» (1923) композитор написал симфоническую Прелюдию и две песни Ариэля. **«Прелюдия»** играет роль увертюры спектакля; в изображении разбушевавшейся стихии, подвластной заклинаниям могучего мага Просперо, можно услышать отголоски захватывающего «пафоса скорости» из написанного в тот же год «Пасифик 231».

Один из самых ярких театральных заказов Онеггеру исходил от Иды Рубинштейн. Выдающаяся личность, актриса и танцовщица, знаменитая своими эксцентричными выходками, вдохновляла композиторов, художников, балетмейстеров на произведения, многие из которых вписаны золотыми буквами в сокровищницу мирового искусства. В 1925 году ее внимание привлекла мистерия французского драматурга-«натуралиста» Сен-Жоржа де Буэля **«Императрица среди скал»** (главная героиня – оклеветанная императрица Рима, сосланная мужем и получившая от Богородицы дар исцеления). Рубинштейн пригласила Николая Бенуа в качестве художника-декоратора, который и предложил Онеггеру написать музыку. Постановка мистерии стала одной из самых пышных и величественных премьер в парижской Гранд Опера; в ней были задействованы более двухсот человек: драматические и балетные артисты, певцы, акробаты, жонглеры, всадники на лошадях. Но ни декорации Бенуа, ни роскошь постановки не спасли растянутую и выпендренную драму; понимавший ценность своей партитуры композитор ском-

поновал из нее симфоническую сюиту. Ее сокращенный, представленный в записи Геннадия Рождественского вариант состоит из пяти контрастных номеров. Сюиту начинают торжественные фанфары «Охоты императрицы»; две пейзажные зарисовки – «Снег в Риме» с бликами арфы и челесты и гармонически изысканный «Дворцовый сад» – противопоставлены фугированной «Грозе»; завершает сюиту драматический разгул варварской «Оргии», напоминающий о финале «Весны священной».

От Иды Рубинштейн исходил и следующий заказ. Ее выбор пал на трагедию **«Федра»** выдающегося деятеля итальянской литературы Габриэле д'Аннунцио. Автор сам пригласил Онеггера, который дирижировал своей музыкой на премьере в 1926 году в Риме. Античный миф (Федра воспылала страстью к пасынку Ипполиту и, отвергнутая им, оклеветала его перед мужем Тезеем, став причастной к его смерти; но вскоре обман раскрылся – Тезей проклинает Федру и обрекает ее на гибель) довольно сдержанно трактован драматургом, в поздние годы творчества тяготевшим к высокому классицизму в духе Жана Расина. Драма также не имела успеха – былой кумир римской богемы и рыцарь войны, д'Аннунцио стремительно терял популярность. Сюжет, раскрывающий самые темные стороны человеческой природы, отразился в партитуре Онеггера – ее суровый драматизм предвосхищает симфонические и ораториальные произведения 1930–40-х годов.

«Классическое величие, ... гениальная изобретательность, мудрость в выборе средств, которые позволяли ему прибегнуть к самым отважным опытам без риска “перегнуть палку”», – эти свойства творческой природы, подмеченные Жаком Ибером, позволяют видеть в Онеггере крупнейшего французского симфониста XX столетия. В эпоху, когда мощь позднеромантического оркестра уступает место прозрачной камерности звучания, а эмоциональному

АРТЮР ОНЕГГЕР

Оркестровые произведения

накалу экспрессионизма композиторы предпочитают отрешенность рациональных схем, Онеггер остается одним из немногих «рыцарей симфонии» (Борис Ярустовский) во французской музыке.

Композитор избирает трехчастную модель цикла, в каждом из пяти сонатно-симфонических триптихов по-своему решая главную проблему – единства драматургической идеи, «впечатления абсолютно непрерывного повествования», устремленного к финальной части. Избегая программности, Онеггер остается верен «бетховенскому» пониманию симфонического жанра.

«Гениально беспорядочная симфония» – так крупный немецкий музыкальный критик Ганс Хайнц Штуккеншмидт охарактеризовал **Первую симфонию** Онеггера. Симфония сочинялась в 1929–1930 годы по заказу Сергея Кусевицкого и была впервые исполнена им в США в рамках празднования 50-летия Бостонского симфонического оркестра.

Отмеченная современником «беспорядочность» (скажем, определенная драматургическая пестрота) симфонии, возможно, связана с ее «переходностью» в творчестве Онеггера. С одной стороны, она воспринимается как итог симфонического творчества 1920-х годов, с другой, свидетельствует о поиске более глубоких драматических концепций, реализованных в позднейших симфониях.

Пожалуй, сильнее всего это противоречие отразилось в масштабной, насыщенной интенсивным развитием первой части симфонии (*Allegro moderato*), в которой по-прокофьевски бодрые, энергичные темы утопают в контрапунктической вязкости оркестровой фактуры. Трагическая трансформация главной партии сменяется неожиданным (но типичным для симфонического мышления Онеггера) угасанием снятой кульминации, оставляя эффект недосказанности.

Вторая, медленная часть (*Adagio*) имеет симметричную конструкцию: пять тематических эпизодов, следуя друг за другом, повторяются в обратном порядке. Наиболее значительные по музыке крайние разделы написаны в старинной форме пассакалии (вариации на неизменно повторяющийся бас), всю часть объединяет ни разу не нарушаемый ритм медленного шествия.

Последняя часть (*Presto*) соединяет черты обобщающего финала и скерцо. Композитор запускает все новые темы в жизнерадостный круговорот движения, но его итогом становится кода (*Andante tranquillo*), завершающая симфонию умиротворенной пасторалью.

Когда война вторглась на территорию Франции, швейцарское подданство позволяло Онеггеру уехать в страну, поддерживающую нейтралитет среди полыхающей Европы; но композитор решил остаться в Париже, разделив тяготы оккупации с соотечественниками. Он вступил в Национальный фронт французского Сопротивления, а в конце 1941 года закончил **Вторую симфонию** для струнных с трубой – ярчайший музыкальный документ эпохи, самую значительную «симфонию о войне и мире» (Ярустовский) в западно-европейской музыке.

Произведение для струнных инструментов еще в 1936 году заказал Онеггеру швейцарский меценат и дирижер Пауль Захер к юбилею Базельского камерного оркестра. Работа продвигалась медленно и была приостановлена; именно военные события окончательно сформировали замысел симфонии. Участие Онеггера в юбилейном моцартовском конгрессе в Вене, воспринятое многими как акт коллаборационизма, скорее всего, было лишь поводом для передачи Захеру фотокопии партитуры симфонии. Вторая симфония впервые прозвучала в Базеле в 1942 году, затем была исполнена в Париже под управлением Шарля Мюнша в рамках празднования 50-летия Онеггера.

АРТЮР ОНЕГГЕР

Оркестровые произведения

Работа над первой частью стоила композитору наибольшего труда в стремлении «*придать ей сжатую и строгую форму без ослабления внутренней напряженности*». Тема вступления сочетает экспрессивность хроматического хора и выразительный речитатив альтов; его противостояние с драматической темой *Allegro* продолжается на всем протяжении части.

Adagio mesto – средоточие трагической образности симфонии. С нее композитор начал работу над окончательной редакцией цикла. «*Когда я его услышал, – вспоминал Онеггер, – оно произвело на меня довольно мрачное впечатление; местами оно казалось даже отчаянным*». Онеггер снова применяет свободно трактованную форму пассакалии, на этот раз полностью соответствующую замыслу.

После второй части особенно ярко выделяется полетное начало финального *Vivace non troppo*. Его развитие неуклонно устремляется к коде – закономерному (при всей неожиданности) вступлению солирующей трубы. Этот звуковой символ был безошибочно «прочитан» парижской публикой: «*Подобно тому, как когда-то во время исполнения Пятой симфонии Бетховена старый наполеоновский солдат воскликнул: “Это император!” – теперь, при заключительных звуках трубы, по залу прошло движение и слушатели взволнованно зашептали: “Победа!”*» (Л. Раппопорт).

Пятая симфония («Симфония с тремя Ре», 1950) – последнее крупное оркестровое сочинение Онеггера. Сам композитор был убежден, что свою точку в этом жанре он поставил камерной Четвертой, посвященной Паулю Захеру («*Базельские удовольствия*», 1946), вдохновленной окрестностями Базеля и «*наполненной духом Гайдна и Моцарта*» (по признанию композитора). Но последнее слово Онеггера-симфониста оказалось иным.

«*У меня страшная бессонница, – рассказывал он в интервью. – Чтобы прогнать мои ужасные мысли, я их записываю на бумаге, они вылились в ряд эскизов, из которых я смог сделать целую симфонию*». Последние годы жизни Онеггера овеяны славой и признанием – композитора принимают во Французскую Академию и награждают Орденом Почетного Легиона; университет Цюриха присуждает ему почетную степень доктора музыки. Однако композитор не скрывает мрачного взгляда на происходящее: «*Я – старый пессимист. Я думаю, что всей нашей культуре – всем искусствам, и прежде всего музыке – суждено вскоре исчезнуть*». Беспокойство за будущее музыки соединялось с тревогой за судьбу всего человечества, страхом перед разворачивающейся холодной войной, угрозой атомного апокалипсиса.

Последний триптих Онеггера – «*завещание художника, испившего чашу страданий, выпавших на долю его поколения, сознающего всю полноту бед, грозящих поколениям будущим*», – пишет Людмила Михеева. Подзаголовок «симфония с тремя Ре» указывает на символическую деталь – партитура каждой части оканчивается глухим «ре» литавр, подчеркивая беспросветность этого симфонического пророчества.

Мрачная торжественность открывающих первую часть (*Grave*) аккордов подобна органу, внезапно огласившему ночные своды готического собора. К этой теме мысль композитора возвращается постоянно – сквозь страстную мольбу деревянных духовых, призывный клич труб.

Вторая часть – редкий для Онеггера пример развернутого симфонического скерцо. Музыка основного раздела (*Allegretto*) воссоздает образы мрачной фантастики – изломанные, угловатые хитросплетения мотивов, резкие гармонические «вскрики» на фоне навязчивой трехдольности заставляют

АРТЮР ОНЕГГЕР

Оркестровые произведения

вспомнить аналогичные страницы симфоний Малера и Шостаковича. Чередующийся с ним эпизод траурного шествия (*Adagio*) продолжает скорбную патетику первой части, усиливая ее повторяющимся контрастом с *Allegretto*.

Итоговая часть симфонической трагедии (*Allegro marcato*) подчинена единому ритмическому потоку. В напряженной схватке мелькают героические фанфары, крики отчаяния, порой сквозь черные тучи прорывается луч надежды – лирическая мелодия широкого дыхания. Но очередная волна кульминации приводит к срыву; угасающая пульсация меди обрывается, подобно удару палача, завершающим «ре». *«Эта суровая музыка не оставляет никакого места для надежды»*, – констатирует Элен Журдан-Моранж.

Образно-эмоциональную линию Пятой симфонии продолжает **«Монопарти́та»** (1951). Название раскрывает суть замысла – обращение к старинной сюитной форме при монолитном единстве композиции.

Произведение приурочено к юбилейным торжествам в Цюрихе (600-летию вступления города в Швейцарскую конфедерацию). Однако большинство слушателей обескуражил темный колорит этой аскетичной партитуры. Комментируя «пронзительные диссонансы» начала «Монопарти́ты», обозреватель *Zuricher Tagesanzeiger* писал: *«Очевидно, композитор смотрит мрачно в будущее и не ожидает от последующих 600 лет ничего хорошего»*.

Музыка Артюра Онеггера звучала в нашей стране с середины 1920-х годов. Когда в 1928 году французский композитор приехал на гастроли в СССР, ряд его произведений был хорошо известен публике Москвы и Ленинграда. Во второй половине следующего десятилетия современная зарубежная музыка почти полностью исчезла из советского концертного репертуара. Ситуация изменилась к рубежу 1950–1960-х, когда сочинения Онеггера вернулись в репертуар советских музыкантов. В 1965 году выдающийся французский

дирижер, первый исполнитель многих произведений Онеггера, Шарль Мюнш исполнил в Москве Вторую симфонию с Государственным симфоническим оркестром СССР.

Гениальный дирижер-исследователь, подлинный энтузиаст музыки XX столетия Геннадий Рождественский открыл отечественной публике целые пласты музыкального искусства. Еще в 1976 году под его управлением ГАСО СССР исполнил сюиту Онеггера из музыки к драме «Императрица среди скал». В 1985–1989 годы в его московских концертах с Симфоническим оркестром Министерства культуры СССР прозвучали, а позже были изданы на пластинках, симфонии, оркестровые пьесы и театральная музыка французского автора; при этом прелюдия к «Буре», сюита к трагедии «Федра», «Ноктюрн» и «Монопарти́та» были записаны впервые в СССР.

Борис Мукосей

“Music is geometry in time.”
Arthur Honegger

“Arthur was as beautiful as the day, as smart as the devil,” recalled a friend and fellow member of Honegger in the Groupe des Six, composer Germaine Tailleferre. *“His being oozed unusual calmness and poise. Kindness and modesty accompanied him always and in the years of glory, and although the years of suffering changed his appearance, I want to keep in memory the beautiful laughing face of the days of his youth.”*

Paris, turn of the 1920s. It is difficult to imagine another time and place for such a rapid development of arts – the emerging new forms and genres; disputes, heated discussions and provocative manifestos, sensational premieres, triumphs and controversies that are sometimes indistinguishable from each other. There, among others, the new name Arthur Honegger appears and, from the very first works, wins a reputation with the novelty of musical ideas combined with the “classical” integrity of forms, the mastery of contrapuntal finishing, and virtuosic skills in handling any orchestral means.

A participant in joint concerts and works of the Groupe des Six, Honegger never compromised his creative credo (*“I never shouted ‘down with Wagner’”*). His passion for new ideas did not question the continuity of the chain of musical traditions – *“a shoot torn off from its trunk dries up quickly.”* The author of *Jeanne d’Arc au bûcher* and *Pacific 231* was equally alien to the artificial tenets of composing technique (*“I’m not a polytonalist, not an atonalist, not a dodecaphonist”*) and the anti-romantic affectedness of “total simplification,” to which Erik Satie and Jean Cocteau paid a tribute; he was also underwhelmed by the abstract “game of stylization” that captured the minds of European musicians of neoclassicism – *“Art grows and strengthens in contact with life.”*

Composer Jacques Ibert, with whom Honegger co-wrote the opera *L’Aiglon* and operetta *Les petites cardinal*, saw in Honegger *“a model of high artistic honesty.”* Hélène Jourdan-Morhange, a famous French violinist and author of the book *My Friends Are Musicians*, said that Honegger was *“one of the few modern composers who have a sense of the majestic.”*

Arthur Honegger was born in 1892 to a Swiss family settled in Le Havre, France. The rising composer received a systematic musical education at the Zurich Conservatory, and at that time he felt drawn to German music (Johann Sebastian Bach, Richard Wagner, Richard Strauss, Max Reger). In 1911, Honegger came to Paris, where the recognized masters of French music André Gedalge (counterpoint), Charles-Marie Widor (composition), and Vincent d’Indy (conducting) were his teachers at the National Conservatory. The sound aura of impressionism revealed so differently in the works of Maurice Ravel and Claude Debussy, the Russian Seasons with Igor Stravinsky that stirred up the Parisian public (Honegger would later compare the effect of the premiere of *The Rite of Spring* with an explosion of an atomic bomb), and, finally, the new trends of the post-war years (the subject of heated discussions with his conservatory mate and composer Darius Milhaud) – the atonal opuses of Arnold Schoenberg heard for the first time, the experiments of the music rebel Erik Satie who called “the new young” to join his league, the manifesto book *The Rooster and the Harlequin* by Jean Cocteau that became the unspoken ideology of Les Six – all this left an imprint on Honegger’s personality as a composer, which first manifested itself in the eccentric theatrical opuses *Les maries de la Tour Eiffel* and *Skating Rink*. However, already in those years, the composer clearly outlined his priorities: *“I don’t worship either the fair or the music hall, but, on the contrary, I do worship symphonic and chamber music in its most serious and severe manifestations.”*

The oratorio *Le roi David* (1924) brought true recognition to Honegger. The French master revived the old genre, which became the main vector of his artistic search. In the same years, the composer fulfilled himself in other genres that were important to him.

Pastorale d'été (1920) is Honegger's first orchestral work, in which he found a perfect balance of "substance and form." Like Debussy's *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Pastorale d'été* has a poetic "primary source," which is Arthur Rimbaud's poem "Aube." However, Honegger's musical landscape is closer to the clear outline of Ravel than to the vague fluctuation of Debussy's early music. Some details bring to mind the "Rustle of the Forest" from the third part of the Wagner tetralogy and even the "Scene by the Stream" from Beethoven's *Pastoral Symphony*. Unpretentious at first glance, the score became a classical piece of French symphonic music, but in the time of musical extremes, when the label "traditionalist" could ruin a reputation for a long time, such a step required much courage from an artist who realized the importance of his own path.

Written sixteen years later, **Nocturne** has a completely different character. Honegger's favorite method of ostinato figurations creates a hidden tension enhanced by the emphasized graphic quality of the score, the effect of "sounding voids." As if "night visions" coming from the depths of fantasy, the middle section anticipates the scherzo of the Fifth Symphony. They disappear as suddenly as they appeared, but like the shadow of Petrushka, they remind of themselves in the last bars of the fading night landscape.

"This 'steam locomotive' will now whistle around the whole world, crossing the necks of many composers," Prokofiev's ironic praise of **Pacific 231 (Mouvement symphonique No. 1, 1923)** became prophetic. Today, almost a century later, this music remains Honegger's most popular symphonic hit; its perception

as a "manifesto" of musical constructivism (which was not at all meant by the composer) leaves the true musical merits of this score in the shade. The composer did not seek to achieve the imitation of the noises of a locomotive, but "rather the translation of a visual impression and of the physical enjoyment through a musical construction."

"...The calm respiration of the machine at rest, the effort of the start, a gradual increase in speed, ultimately attaining the lyrical stage, the pathos of a train 300 tons in weight launched in the dark of night at 120 kilometers an hour" is a kind of "program" of the piece corresponding to the constructive idea: "giving the impression of a mathematical acceleration of rhythm, while the movement itself slowed."

The descriptive nature of **Mouvement symphonique No. 2 (1928)** titled **Rugby** by the composer is much less obvious. However, the music of the second "symphonic movement" does not contain any allusions to the nature and techniques of the game. Like Debussy's ballet *Jeux* (its subject is a game of tennis), Honegger's *Rugby* is an example of "pure" music. It is difficult to imagine how we would perceive this music with a different name (or without it, like some "symphonic movement No. 3"). One thing is certain: this virtuosic, original symphonic score, with all the "seriousness" of musical means, "depicts overflowing cheerfulness, ecstasy of youth" (Lydia Rappoport).

"Personally, the works of symphonic genres are the most difficult for me ... they require comprehensive consideration. But ... as soon as there is an opportunity to proceed from literary or visual premises, my work gets much easier."

Drama theater accompanied Honegger throughout his career. One of the first theatrical experiences was Shakespeare's **The Tempest** staged at the Odeon in 1923, for which the composer wrote a symphonic *Prelude* and two songs of Ariel. The *Prelude* plays the part of the performance's overture; in the depiction

of the raging elements dependent on the spells of the mighty magician Prospero, one can hear echoes of the breathtaking “pathos of speed” from *Pacific 231* written in the same year.

One of the significant theatrical commissions for Honegger came from Ida Rubinstein. The eccentric and outstanding woman inspired composers, painters and choreographers, many of whom are among the greats of world arts. In 1925, her attention was drawn to the mystery play **L'Impératrice aux rochers** (The Empress of the Rock) by the French “naturist” playwright Saint-Georges de Bouhélier (the main character is the slandered Empress of Rome who was exiled by her husband and received a gift of healing from the Mother of God). Rubinstein invited Nicholas Benois as a set designer, and he was the one who suggested that Honegger write the score. The production of the play was one of the most magnificent and majestic premieres at the Paris Grand Opera. It involved more than two hundred people – drama and ballet artists, singers, acrobats, jugglers, riders on horses. But neither Benois’s scenery nor the opulence of the staging saved the lengthy and pompous drama. Realizing the value of his score, the composer compiled a symphonic suite from it. Its abbreviated version performed by Gennady Rozhdestvensky consists of five contrasting numbers. The suite opens with the solemn fanfare of “Hunt of the Empress.” Two landscape sketches “Snow in Rome” with glimpses of the harp and celesta, and the harmoniously refined “Palace Garden” are opposed to the fugal “Thunderstorm.” The dramatic revelry of the barbarian “Orgy,” reminiscent of the finale of *The Rite of Spring*, concludes the suite.

The next commission also came from Ida Rubinstein. She chose the tragedy **Fedra** (*Phaedre*) by the outstanding figure of Italian literature Gabriele d’Annunzio. The author himself invited Honegger, and the composer conducted at the premiere in 1926 in Rome. The ancient myth (Fedra conceived passion for her stepson

Ippolito and, rejected by him, slandered him before her husband Teseo, causing his death; but soon the deceit was revealed – Teseo cursed Fedra and doomed her to death) is rather restrainedly interpreted by the playwright, who in the later years gravitated towards high classicism in the spirit of Jean Racine. The play was not a success – d’Annunzio, the former idol of the Roman bohemia and a knight of war, was rapidly losing popularity. The Honegger score captures the plot, which reveals the darkest sides of human nature – its harsh drama anticipates the symphonic and oratorio works of the 1930s and 1940s.

“Classical greatness, ... brilliant ingenuity, wisdom in choosing means that allowed him to resort to the most courageous experiments without the risk of going too far.” The properties of the creative nature noticed by Jacques Ibert make it possible to see in Honegger the greatest French symphonist of the twentieth century. In the era when the power of late romantic orchestra gives way to a transparent chamber sound, when composers prefer the detachment of rational schemes to the emotional intensity of expressionism, Honegger remains one of the few “knights of symphony” (Boris Yarustovsky) in French music.

The composer chooses a three-movement model for the cycle, with each of the five sonata-symphonic triptychs solving the main problem – the unity of the dramatic idea, “*the impression of an absolutely continuous narrative*,” striving for the final movement – in its own way. Avoiding any descriptive features, Honegger remains true to the Beethovenian understanding of the symphonic genre.

The German critic Hans Heinz Stuckenschmidt described Honegger’s **Symphony No. 1** as “brilliant disorder.” The symphony was commissioned by Serge Koussevitzky, composed in 1929 and 1930, and first performed by him in the United States as part of the celebration of the 50th anniversary of the Boston Symphony Orchestra.

The “disorder” (say, a certain dramatic heterogeneity) of the symphony, noted by the contemporary, might be linked with its “transitivity” in Honegger’s music. On the one hand, it is perceived as a result of his symphonism of the 1920s. On the other hand, it testifies to the search for deeper dramatic concepts realized in later symphonies.

Perhaps this contradiction was most vividly reflected in the large-scale, intensively developed first movement of the symphony (*Allegro moderato*), in which Prokofiev-like brisk, energetic themes are buried in the contrapuntal viscosity of the orchestral texture. The tragic transformation of the main movement is replaced by the unexpected (yet typical of Honegger’s symphonic thinking) fading of the climax, leaving the effect of understatement.

The second, slow movement (*Adagio*) has a symmetrical structure: five thematic bits, following one after another, are repeated in reverse order. The most musically significant extreme sections are written in the old form of the passacaglia (variations on an invariably repeating bass). The whole movement is united by the never broken rhythm of a slow procession.

The concluding movement (*Presto*) combines features of a generalizing finale and a scherzo. The composer launches all new themes into a cheerful whirl, but its outcome is the coda (*Andante tranquillo*) that concludes the symphony with a peaceful pastoral.

When the war reached the French territory, Swiss citizenship allowed Honegger to leave for the country that remained neutral in the midst of the blazing Europe. However, the composer decided to stay in Paris, sharing the hardships of the occupation with his compatriots. He joined the National Front of the French Resistance and, at the end of 1941, completed **Symphony No. 2** for strings and trumpet, one of the brightest musical documents of the era, the

most significant “symphony about war and peace” (Yarustovsky) in Western European music.

Back in 1936, the Swiss philanthropist and conductor Paul Sacher commissioned Honegger to write a piece for string instruments for the anniversary of the Basel Chamber Orchestra. The work progressed slowly and was suspended; the events of the war finally shaped the idea of the symphony. Perceived by many as an act of collaborationism, Honegger’s participation in the jubilee Mozart congress in Vienna was most likely just an excuse for giving Sacher a photocopy of the score of the symphony. The Second Symphony was first performed in Basel in 1942 and then in Paris under the baton of Charles Munch as part of Honegger’s 50th birthday celebration.

The composer had a hard time working on the first movement as he tried to “give it a concise and strict form without weakening the inner tension.” The opening theme combines the expressiveness of a chromatic chant and the expressive recitative of the violas; its confrontation with the dramatic *Allegro* theme continues throughout the movement.

Adagio mesto is the center of the tragic imagery of the symphony. From it, the composer began to work on the final edition of the cycle. “When I heard it, it made a rather gloomy impression on me; at times it even seemed desperate,” Honegger recalled. He again uses a freely interpreted form of the passacaglia, this time fully consistent with the idea.

After the second movement, the soaring beginning of the final *Vivace non troppo* sounds particularly vibrant. Its development is steadily directed towards the coda – the natural (although unexpected) entry of the solo trumpet. This sound symbol was unmistakably read by the Parisian public: “Just like an old Napoleonic soldier who once exclaimed ‘This is the emperor!’ during the performance of Beethoven’s

Fifth Symphony, now, with the final sounds of the trumpet, a motion passed through the audience and the listeners excitedly whispered 'Victory!'" (Lydia Rappoport).

Symphony No. 5 (subtitled *Di tre re* (of the three Ds), 1950) is Honegger's last major orchestral work. The composer was convinced that he had drawn the line under this genre with the chamber Fourth, dedicated to Paul Sacher (*Deliciae Basilienses*, 1946), inspired by the environs of Basel and, according to the composer, "filled with the spirit of Haydn and Mozart." However, the final word of Honegger the symphonist turned out to be different.

"I have terrible insomnia," he said in an interview. "To drive my awful thoughts away, I write them down on paper. They resulted in a series of sketches from which I was able to make a whole symphony."

The last years of Honegger's life were covered with glory and recognition – the composer was admitted to the French Academy and awarded the Order of the Legion of Honor; the University of Zurich awarded him an honorary Doctor of Music degree. However, the composer did not hide a gloomy view on what was happening: "I am an old pessimist. I think that our entire culture – all the arts, and above all music – is destined to disappear soon." His anxiety for the future of music was combined with anxiety for the fate of all mankind, fear of the unfolding cold war, the threat of an atomic apocalypse.

Honegger's last triptych is "a testament of the artist who drank the cup of suffering that befell his generation, who is aware of the fullness of the troubles that threaten future generations," writes Lyudmila Mikheyeva. The subtitle "of the three Ds" indicates a symbolic detail – the score of each movement ends with a dull D of the timpani, emphasizing the hopelessness of this symphonic prophecy.

The gloomy solemnity of the opening chords of the first movement (*Grave*) is like an organ, the sound of which suddenly fills the night vaults of a Gothic

cathedral. The composer's thought constantly returns to this theme – through the passionate entreaty of the woodwinds, through the invocative cry of the trumpets.

The second movement is an example of Honegger's rare extended symphonic scherzo. The music of the main section (*Allegretto*) recreates images of gloomy fantasy – the broken, angular intricacies of the motifs, the sharp harmonic "screams" against the background of the obtrusive ternary pattern make one recall similar pages of the symphonies by Mahler and Shostakovich. The funeral procession section (*Adagio*) that alternates with it continues the mournful pathos of the first movement, reinforcing it with a repeated contrast with *Allegretto*.

The final movement of the symphonic tragedy (*Allegro marcato*) is subject to a single rhythmic flow. Heroic fanfares and cries of despair flash through the tense battle. Sometimes a ray of hope breaks through the black clouds – a lyrical melody of wide breathing. But the next wave of climax leads to a breakdown; the fading pulsation of the brass breaks off with the concluding D like an executioner's blow.

"This harsh music leaves no room for hope," Hélène Jourdan-Morhange states.

The figurative and emotional line of the Fifth Symphony is continued by *Monopartita* (1951). The name reveals the essence of the idea – a turn to the old suite form with a monolithic unity of the composition.

The work was dedicated to the anniversary celebrations in Zurich (the 600th anniversary of the city's entry into the Swiss Confederation). However, most of the listeners were discouraged by the dark color of this ascetic score. Commenting on the "piercing dissonances" at the beginning of *Monopartita*, a *Zürcher Tagesanzeiger* reviewer wrote: "Obviously, the composer has a gloomy look into the future and does not expect anything good from the next 600 years."

The music of Arthur Honegger has been performed in our country since the mid-1920s. When the French composer came to the USSR to perform in 1928,

a number of his works were well known to the audiences in Moscow and Leningrad. In the second half of the following decade, modern foreign music almost completely disappeared from the Soviet concert repertoire. The situation changed by the turn of the 1950s when Honegger's works returned to the repertoire of Soviet musicians. In 1965, Charles Munch, an outstanding French conductor and the first performer of many of Honegger's works, presented the Second Symphony in Moscow with the USSR State Symphony Orchestra.

Gennady Rozhdestvensky, a brilliant researcher conductor and true enthusiast of the 20th century music, opened entire layers of musical art to the Russian public. In 1976, under his baton, the USSR State Academic Symphony Orchestra performed Honegger's suite from the score for *The Empress of the Rock*. From 1985 to 1989, he and the Symphony Orchestra of the USSR Ministry of Culture performed in Moscow, recorded and released the French composer's symphonies, orchestral pieces and theater music. Interestingly, the prelude to *The Tempest*, the suite to *Fedra*, *Nocturne*, and *Monopartita* were recorded for the first time in the USSR.

Boris Mukosey



РУКОВОДИТЕЛИ ПРОЕКТА: АНДРЕЙ КРИЧЕВСКИЙ, КАРИНА АБРАМЯН
РЕМАСТЕРИНГ – НАДЕЖДА РАДУГИНА
ВЫПУСКАЮЩИЙ РЕДАКТОР – ПОЛИНА ДОБРЫШКИНА
ДИЗАЙН – АННА КИМ
ПЕРЕВОД – НИКОЛАЙ КУЗНЕЦОВ
ЦИФРОВОЕ ИЗДАНИЕ: ДМИТРИЙ МАСЛЯКОВ, АЛЛА КОСТРЮКОВА

PROJECT SUPERVISOR – ANDREY KRICHEVSKIY
LABEL MANAGER – KARINA ABRAMYAN
REMASTERING – NADEZHDA RADUGINA
EXECUTIVE EDITOR – POLINA DOBRYSHKINA
DESIGN – ANNA KIM
TRANSLATION – NIKOLAI KUZNETSOV
DIGITAL RELEASE: DMITRY MASLYAKOV, ALLA KOSTRYUKOVA

MEL CO 1024

© & © АО «ФИРМА МЕЛОДИЯ», 2022 123423, МОСКВА, КАРАМЫШЕВСКАЯ НАБЕРЕЖНАЯ, Д. 44, INFO@MELODY.SU
ВНИМАНИЕ! ВСЕ ПРАВА ЗАЩИЩЕНЫ. ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ (КОПИРОВАНИЕ), СДАЧА В ПРОКАТ, ПУБЛИЧНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ
И ПЕРЕДАЧА В ЭФИР БЕЗ РАЗРЕШЕНИЯ ПРАВООБЛАДАТЕЛЯ ЗАПРЕЩЕНЫ.

WARNING: ALL RIGHTS RESERVED. UNAUTHORIZED COPYING, REPRODUCTION, HIRING, LENDING, PUBLIC PERFORMANCE AND BROADCASTING PROHIBITED.
LICENCES FOR PUBLIC PERFORMANCE OR BROADCASTING MAY BE OBTAINED FROM JSC «FIRMA MELODIYA», KARAMYSHEVSKAYA NABEREZHNYAYA 44, MOSCOW, RUSSIA, 123423, INFO@MELODY.SU.
IN THE UNITED STATES OF AMERICA UNAUTHORIZED REPRODUCTION OF THIS RECORDING IS PROHIBITED BY FEDERAL LAW AND SUBJECT TO CRIMINAL PROSECUTION.



WWW.MELODY.SU