

В ПОИСКАХ НОВОГО ГУМАНИСТИЧЕСКОГО ИДЕАЛА: MESSE DE REQUIEME ГАБРИЕЛЯ ФОРЕ

Статья посвящена великому французскому композитору и педагогу Габриелю Форе (1845–1924). На примере одного из его вершинных произведений – «Реквием» (1888) – анализируется мировоззрение композитора, его представление о мире и человеке. Произведение Форе отличается оригинальной трактовкой этого старинного жанра. Композитору близка религиозная музыка Моцарта, Керубини, Гуно, Франка, Брамса. Главная идея «Реквиема» Форе – убежденность в силе духа человека.

То, что рассредоточено или завуалировано в вокальной, фортепианной и камерно-инструментальной музыке великого французского композитора Габриеля Форе, концентрируется в его Реквиеме: мировоззрение композитора, его представления о мире и человеке. Конечно, Форе не был, подобно Вагнеру, ни литератором, ни философом и потому избегал публично излагать (даже в качестве официального музыкального критика газеты «Фигаро») свои взгляды. В этом сказывалась и характерная черта личности композитора – скромность. Но в кругу учеников и близких людей «он нисколько не уклонялся от философских проблем (в особенности, если это касалось искусства)»¹. Откровенно и исчерпывающе свое жизненное кредо Форе сформулировал в письме к жене от 6 апреля 1922 года: «Ты мне писала в одном из последних писем о своем восхищении творцом и презрении к его творению.

Права ли ты? Мир – это порядок, человек – это беспорядок. Но его ли это вина? Зброшенный на эту землю, где все нам кажется гармоничным и где предстоит ему идти, спотыкаясь, пошатываясь, с самого рождения до своей смерти; сброшенный на эту землю и обремененный тяжестью физических и моральных слабостей (настолько, что для объяснения этого феномена пришлось выдумать идею первородного греха!), он сохраняет на всю жизнь психологию ребенка, которому очень хочется стать мудрым, но при условии, если будет за это вознагражден! Но какое вознаграждение обещаем мы этой детской душе? Удовлетворение, что ты получил столько синяков ради будущего человечества? Найдется ли хоть один человек из десяти тысяч, кого это удовлетворит? И вот что лучше всего свидетельствует о нашем ничтожестве – это наше обещание (самое лучшее, что смогли изобрести) забвения всего,

нирвана индусов или же наш «*Requiem aeternam*» («Вечный покой»).

Нет, этот несчастный пакет зол, каким является человек, осужденный на то, чтобы бороться за жизнь, и первый и самый ужасный долг которого истребить своего ближнего, чтобы не быть истребленным им, заслуживает более снисходительности. И вот уже проходят годы и годы, как я противопоставляю этот довод, впрочем очень банальный, бесконечной горечи твоих суждений...»².

В этом многолетнем семейном споре позиция религиозно настроенной Мари Форе ясна. Более сложной, внутренне двойственной была позиция Габриеля Форе³. Признание им тезиса о ничтожестве человека говорит о крушении прежних гуманистических идеалов, в чем, несомненно, сказался горький опыт социальных потрясений от событий Франко-прусской войны и Парижской коммуны. И тем не менее композитор не принимает христианского осуждения греховности человеческой природы. В его отказе от презрения к человеку и призыве к более снисходительному отношению чувствуются напряженные поиски нового идеала.

В большей или меньшей степени это присуще мировоззрению многих западноевропейских художников на рубеже XIX – XX веков, что чутко уловил Альберт Швейцер в своей книге «Культура и этика». «В том, что раньше называли мировоззрением, объединены два воззрения – на мир и на жизнь. До тех пор, пока можно было питать иллюзии относительно того, что оба эти воззрения живут в гармонии и дополняют друг друга, не было никаких поводов возражать против такого союза. Но теперь, когда уже нельзя больше скрыть их несовместимость, необходимо отказаться от всеобщего понятия мировоззрения, органически включающего в себя жизневоззрение. Мы не можем теперь наивно полагать, что жизневоззрение порождается воззрением на мир. Мы не можем больше втайне возводить жизневоззрение в мировоззрение. Мы переживаем поворотный момент в мышлении»⁴.

Такой поворотный момент мы наблюдаем, в частности, в мышлении Форе с его антиномичным тезисом: «Мир – это порядок; человек – это беспорядок». Со Швейцером Форе сближает также преимущественный интерес к проблемам этики. Поэтому описание Швейцером своей духовной эволюции, завершившейся созданием этического учения о благоговении перед жизнью, отчасти может быть отнесено и к творческому пути Форе. «Этот отказ от мировоззрения в старом смысле, т. е. от единого, замкнутого в себе мировоззрения, вызывает болезненную реакцию нашего мышления. Мы оказываемся в состоянии раздвоенности, против которого постоянно внутренне восстаем»⁵.

Состоянием раздвоенности проникнуто все камерное творчество Форе, по-своему, в духе символизма, развивавшее традиции романтизма. Но в нем были и моменты преодоления этого состояния в виде тяготения композитора к неизменно устойчивому, непреходящему началу, дававшему импульсы «фореевскому классицизму». Реквием обнажает подлинные истоки этого классицизма – величественные образы средневекового и античного искусства, в которых композитор черпает силу для активного утверждения своего гуманистического идеала, поколебленного трагическими событиями современности. Именно в этом вершинном произведении Форе раскрывается глубокий смысл творчества композитора, отражающийся разными гранями во всех жанрах его камерной музыки. Пабло Касальс как-то сказал о Форе, что «его музыка держится традиций великого искусства»⁶. Эти слова кажутся особенно верными и справедливыми по отношению к Реквиему.

Наряду со Скрипичной сонатой *A-dur*, Первым фортепианным квартетом, Элегией для виолончели и симфонической сюитой «Пеллеас и Мелизанда», Реквием относится к числу наиболее популярных и часто исполняемых произведений раннего Форе. Произведение внешне традиционное, но и до сих пор вызывающее споры необычной стилистической трактовкой

этого старинного жанра. Так, Пуленк, мастер духовной музыки, на вопрос Стефана Оделя о том, существуют ли композиторы, музыку которых ему трудно переносить, резко ответил: «Да, есть — Форе. Само собой разумеется, я признаю, что это большой музыкант, но некоторые его произведения, как, например, Реквием, заставляют меня, как ежа, сжиматься в комок»⁷. Однако не менее резко высказывался и Форе о Берлиозе, своем предшественнике в данной сфере творчества. «Единственно, кого я не могу вынести — это Берлиоза»⁸. В этом сказывалось прежде всего различие эпох, но также и различие творческих индивидуальностей. Что может быть общего между громогласной грандиозностью Реквиема Берлиоза и тихим мерцанием Реквиема Форе? Свой новаторский замысел Берлиоз объяснял следующим образом: «Я хотел привести этот вид искусства к той правде, от которой Моцарт и Керубини, как мне кажется, довольно часто удаляются. Кроме того, есть ужасающие комбинации, которых, к счастью, никто еще не пробовал и которые, я думаю, мне первому пришли в голову»⁹. Той правдой, к которой стремился Берлиоз, были реальные исторические события революционных взрывов во Франции на рубеже XVIII—XIX веков, ярко запечатленные в романтических гиперболических образах вселенской катастрофы. От монументальной театрально-драматической трактовки Берлиоза тянутся нити к социальной трагедийности Реквиема Верди и «Военного реквиема» Бриттена.

Реквием Форе, созданный в один из периодов затишья между вспышками общественно-политических бурь (в конце 80-х годов XIX века), далек от этой традиции, чуждой композитору и по склонностям его творческой природы. Скорее, ему ближе линия Моцарта — Керубини, по-разному преломленная в религиозной музыке Гуно, Франка, Брамса или Дворжака. Как и они, Форе избегает живописания ужасов «страшного суда» (в его Реквиеме «Dies irae» как самостоятельного номера вообще нет); он ищет и

находит «слова ласки и тепла, идущие от сердца к сердцу, для тех, кто потерял близких». (Напомним, что Реквием Форе создан вскоре после смерти отца и матери композитора.)

И все же даже в эпоху романтизма интимность фореевского лиризма была необычна для духовного жанра, особенно в первоначальной оркестровой версии Реквиема (1888), предельно камерной по звучанию и составу: небольшая струнная группа из альтов, виолончелей, контрабасов и единственной скрипки, играющей соло в «Sanctus»; арфа, литавры и орган, заменяющий группу духовых инструментов. Оригинальный замысел композитора не был понят современниками, и это побудило Форе, в конце концов, публично выступить в защиту своего Реквиема: «Говорили, что мой Реквием не выражает ужаса смерти, кто-то назвал его «колыбелью смерти». Но именно так я чувствую смерть: как счастливое избавление, надежду на потустороннее счастье, а не как мучительный переход. Упрекали же музыку Гуно в том, что она слишком уж склонна к человеческой нежности. Но так чувствовать заставляла сама его природа: такую форму приняло в нем религиозное чувство. Не следует ли просто считаться с натурой артиста? Что касается моего Реквиема, я, быть может, тоже инстинктивно пытался выйти за рамки общепринятого; ведь я так долго сопровождал на органе похоронные службы. Я сыт этим по горло. И я захотел сделать что-нибудь другое»¹⁰. Яснее не скажешь о том, что так мучило Форе на первом этапе его творческой деятельности.

Однако эти слова были сказаны тогда, когда композитор смог оставить свою службу и почувствовал, наконец, себя свободным от сковывавших его догматов церкви, касавшихся не только жизненных воззрений, но и композиторской практики. И он уже не скрывает своей иронии по поводу церковных запретов и ограничений в сфере музыкального творчества. В интервью для газеты «Le Mond musical» Форе откровенно высказывается о реформе церковной музыки, предпринятой в связи со специальным по-

становлением Ватикана в 1903 году: «По правде говоря, меры эти недостаточно радикальные. В церквях следовало бы петь только григорианское песнопение и петь его в унисон, потому что оно появилось в эпоху, когда полифонию не предвидели»¹¹.

Последствия этой реформы оцениваются в еще более беспощадной форме: «Постановления, о которых вы мне говорите, ничего не изменят в закоренелых привычках, по крайней мере в том, что касается парижских церквей. Во-первых, потому, что духовенство с самой лучшей верой и самым плохим вкусом на свете твердо было убеждено в том, чего следует придерживаться даже до публикаций вышеупомянутых постановлений. Во-вторых, потому, что существует бессознательное согласие между верующими и духовенством в отношении того, что «все обстоит наилучшим образом». И вновь композитор напоминает об опасности проведения демаркационной линии «между тем, что является подлинно религиозным стилем и что таковым не является. Это может различаться в зависимости от суждения каждого. Религиозная вера Гуно резко отлична от веры Франка или Баха. Гуно — само сердце, Франк — сама мысль. Вера св. Терезы, не выражается ли она в словах столь пылких, столь страстных, что они кажутся иногда непристойными? И тем не менее это была святая и вам не придет в голову отлучить ее от церкви»¹².

Конечно, это суждение «неверующего, уважающего верования других», если воспользоваться словами Вюйермоза, сказанными им именно по отношению к Реквиему Форе.

Но был ли Форе в момент создания Реквиема таким беспристрастным наблюдателем, со стороны взиравшим, подобно Флоберу в его «Искушении св. Антония», в душу верующего, аналитическим скальпелем улавливая в ней то, что идет из самых глубин человеческого сердца? Приведем еще одно высказывание композитора: «Все, что во мне было от религиозных иллюзий, я вложил в мой Реквием, который проникнут от начала и до конца верой в

вечный покой. С другой стороны, я был захвачен необычайным образом Парсифаля. Мистицизм в музыке неизбежно ограничен в своих проявлениях: паломники Тангейзера (насколько же наши крестоносцы похожи на них!), рыцари Грааля, детские голоса под куполом храма представляются мне высшим достижением в этом стиле, неизбежно величественном, торжественном, таинственном. Больше обновление здесь невозможно!»¹³.

Влияние «Парсифаля» Вагнера, несомненно, ощущается в стилистике Реквиема Форе: в величественной суровости «Introit et Kyrie» (I), в торжественной размерности «Agnus Dei» (V), в неземной таинственности «Sanctus» (III), «In Paradisum» (VII). В последнем номере, а также в «Pie Jesus» (IV) композитор вводит и любившийся ему эффект звучания «детских голосов под куполом храма». Но все эти приметы вагнеровского мистицизма в произведениях Форе освобождены от свойственной немецкому романтику пышности, массивности и даны скорее намеком, в духе утонченной образности французских поэтов-символистов. Великолепный пример: фанфары медных (валторны, трубы), прорывающиеся сквозь нежнейшие арпеджио арф и струнных в «Sanctus» на словах хора: «Hosanna in excelsis». Всего десять тактов, но их оказывается достаточно, чтобы произвести неизгладимое впечатление грандиозного.

«Вкрадчивым контрапунктом» подтекста Реквием напоминает «мелодии» Форе, что отметил еще Пьер Лало, говоря «об этой мессе мертвых, без драмы, без ужасов, без страхов, полной мягкости, грации и почти блаженства. ...Реквием Форе — вещь восхитительная. Очарование и изящество мелодических идей, тонкость и subtilность гармонической атмосферы, поэзия выразительности достойны автора «Lieder», самых поэтичных, самых subtilных, самых нежных, какие существуют во Франции»¹⁴.

К песенной структуре «мелодий» Габриеля Форе особенно близки сольные эпизоды в четных номерах Реквиема: соло бари-

тона в средней части «Offertoire» (II), сопрановое соло мальчика в «Pie Jesus» (IV) и снова соло баритона, но в сочетании с хором в «Libera me» (VI) – по времени написания наиболее раннего номера, датированного 1877 годом, когда произошел разрыв с Марианной Виардо. Включив «Libera me» во вторую, симфонически более разработанную, в том числе и по составу оркестра, редакцию Реквиема (1900), композитор лишней раз подчеркнул, насколько замысел произведения глубоко связан с самыми кризисными моментами его личной жизни. Кстати, именно в этом «вставном» номере проходит тема «Dies irae» (эпизод «Piu mosso»), вбирающая в себя драматические акценты («намеки») предшествующих номеров, в целом лирически умиротворенных.

Еще ощутимее в стилистике Реквиема черты, ярко проявившиеся в камерно-инструментальной музыке Форе и навеянные григорианским песнопением. Плавная, мягкая и текучая мелодика plain chant сама была порождена той «верой в вечный покой», которую композитор стремился выразить в Реквиеме. И как часто бывает в искусстве с большими художниками, конечный результат превосходит первоначальное намерение: идея вечного покоя, противостоящая преходящему миру человеческих страданий, раскрывается с такой нежностью, лаской, теплотой и сердечностью, что в итоге она превращается в нечто противоположное – в выражение любви и сострадания к человеку и его скорбной участи. Это чутко отмечено В. Янкелевичем: «“Колыбельная смерти” – это и “Кантик” жизни»¹⁵.

Покоряющая жизненная выразительность фореевского мелодизма восхищала

Керубини

- I «Requiem» d–a(A)–d
- II «Graduale» a–(F–C–c)–a
- III «Dies irae» d–(a–E–A)D–d
- IV «Offertoire» F–(B–b)–F
- V «Sanctus» B
- VI «Pie Jesus» g–G
- VII «Agnus Dei» d–D

Онеггера типичным для композитора сочетанием простоты и изысканности. «Эти мелодические линии просты: они часто состоят из гаммы или отрезков гамм, различающихся по ритму (Элегия, Тема и вариации для фортепиано, вторая тема из финала Квартета c-moll и т. д.). Но необычайное богатство гармонизации придает им рельефность и несравненную индивидуальность, которой пытались подражать многие»¹⁶.

Из биографии композитора мы знаем, что подобным искусством гармонизации он овладел еще в школе Нидермейера, в практике «l'accompagnement de plain chant», которая получила дальнейшее развитие и своеобразное преломление в духовной музыке композитора; в одноголосных или двухголосных вокальных произведениях.

Среди них упомянем «O, Salutaris» (1887), «Maria, Mater gratiae» (1888), «Ave verum» (1894), «Salve Regina» (1895), «Ave Maria» op. 67 (1895) и «Ave Maria» op. 93 (1906). В них и откristаллизовываются уже известные нам по камерному творчеству композитора некоторые специфические особенности гармонического мышления Форе, подсказанные мелодикой plain chant, – такие, как модальная изменчивость ладовой структуры и модуляционная гибкость тонального развития, ставшие основой драматургии Реквиема.

Внешне архитекtonика Реквиема Форе строится по модели Моцарта и Керубини, основанной на смысловой поляризации мотивов скорби в начальном d-moll и просветления в заключительном D-dur. Приведем для сравнения упрощенную схему тонального плана второго Реквиема Керубини, состоящего, как и Реквием Форе, из семи частей.

Форе

- «Introït et Kyrie» d–B–d–(fis–F)–d
- «Offertoire» h–cis–dis–D–H
- «Sanctus» Es–D–Es
- «Pie Jesus» B–(d)–B
- «Agnus Dei» F–(As)–d–D
- «Libera me (Dies irae)» d
- «In Paradisum» D–(H)–D–(F–fis)–D

И в том и в другом случае композиции строятся на последовательном взаимодействии двух противопоставляемых образных сфер — минорной и мажорной. Но в Реквиеме Керубини эти сферы четко отграничены (в соответствии с эстетикой классицизма) системой параллельных тональностей (d и F, а также B и G), в которых сопоставление натуральных и гармонических ступеней (a и A, g и G как доминанты и субдоминанты d-moll; C и c, B и b как доминанты и субдоминанты F-dur) подготавливают итоговую одноименную тональность d — D.

Иная ладотональная организация Реквиема Форе, в котором полярные сферы минора и мажора сближены с самого начала. К тому же их контрастность усилена благодаря большей тональной развитости доминантовых и субдоминантовых функциональных групп и, как следствие, их удаленности от единого тонического центра (d — D) произведения. В этом сказались веяния эпохи романтизма.

Однако отметим одну структурную особенность, необычную для романтического стиля и навеянную символистской тенденцией к почти неуловимым взаимопереходам противоположных образных планов вплоть до их совпадения. Имеется в виду удивительная слитность, взаимоотражаемость всех точек тонального развития в общей, объединяющей их спектрально красочной, переливающейся ладовой структуре, которая имеет мало общего с традиционным гармоническим мажоро-минором, лишь альтерационно обогащенным в творчестве романтиков.

В основе структуры лежат мелодические натурально-диатонические лады, но данные не в чистом виде, как это наблюдается у тех же романтиков, а в полиладовом смешении, предвосхищающем технику современных композиторов. Логика же тонального плана оказывается в полной зависимости от внутреннего соотношения находящихся в посто-

янном взаимодействии отдельных элементов этого сложного целого. Определяющим драматургическим моментом в нем является взаимопритягивание и взаимоотталкивание минорной и мажорной сфер, что образует две уравнивающие друг друга фазы тонального развития, данные в инверсии (зеркальном отражении).

В первой из этих фаз преобладает минорная сфера, во второй — мажорная. Точка пересечения полярных сфер — «Sanctus». Его тональность (Es-dur) закрепляет II фригийскую ступень в исходном эолийском хорале «Introit et Kyrie». «Фригийская» скорбность хорала драматически подчеркнута нонаккордом на тонике при первом упоминании имени Христа. Музыка в этот момент приобретает характер жанра «Страстей».

К II фригийской ступени устремлено и тональное развитие первой части «Offertoire», в которой секвентное движение по тонам от h-moll останавливается на тональности dis-moll, энгармонически совпадающей со звуком es.

Тем же самым звуком окрашена и подчинена минору в первой фазе тонального развития Реквиема мажорная сфера.

Появляясь в качестве мелодической вершины мотива просветления в эпизоде B-dur «Introit et Kyrie», II фригийская ступень как бы предопределяет проникновение минорности (VII миксолидийской, VI гармонической и III низкой ступеней) в ионийско-лидийскую гармонию средней части D-dur «Offertoire». Именно в этом разделе впервые мотив просветления приобретает тот характер колыбельности, который сохраняется затем в последующих номерах произведения — этой «колыбельной смерти».

Смена h-moll одноименным мажором в репризной части «Offertoire» также энгармонически утверждает устремленность ко II фригийской ступени основной тональности от звука d к dis, но одновременно намечает ее образно-смыс-

ловую двойственность, которая наблюдается на всем протяжении Реквиема и особенно ярко в «Sanctus». Это кульминация скорбности и в то же время ее прояснение мажорным звучанием тональности («enharmonic spirituelle» по В. Янкевичу).

Сдвиг в середине «Sanctus» на полтона вниз в тональность D-dur означает поворот в драматургии Реквиема: на первый план выступает мажорная сфера, постепенно оттесняя минорную. Меняется и характер музыки. Взволнованно декламационная манера коротких фраз-возгласов переходит в более спокойную, мелодически распевную. И чем дальше, тем полнокровнее, упоеннее, «сладостнее» радость утешения, рождающаяся из забвения горечи страданий. Невольно вспоминается Р. Ан, писавший о «григорианской сладости» музыки Форе. «Pie Jesus» и «Agnus Dei» дают тонально-тематическую инверсию «Introït et Kyrie» вплоть до реминисценции хорала d-moll, возвращающего в последний раз к мотиву скорби в «Libera me». Но мажорное заключение «Agnus Dei» (D-dur) ведет прямо к финальному проведению мотива просветления.

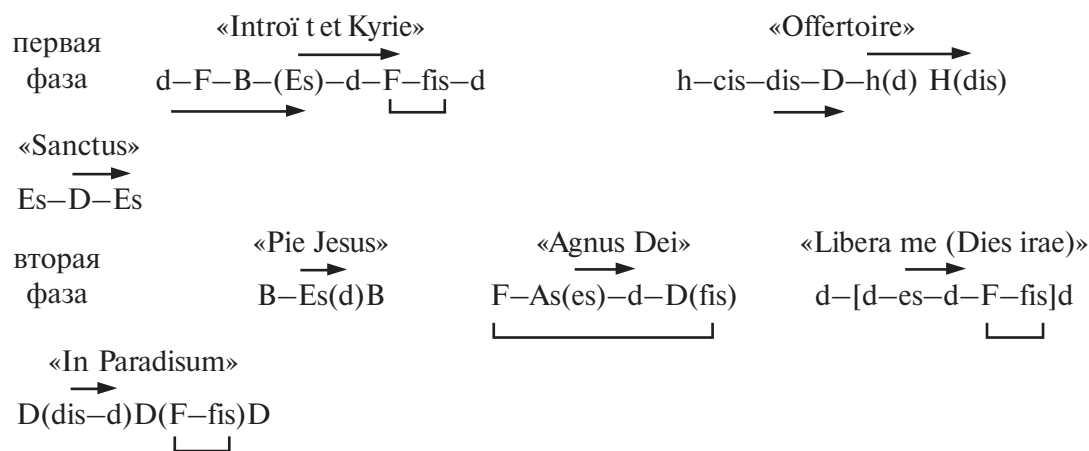
Трогательная наивность мелодической линии «In Paradisum» (мажорная пентатоника!), окутанной тихим праздничным перезвоном сопровождения, вполне соответствует образу небесного рая как

символа обретенного покоя. Светлой рождественской песней («Noël») кончается Реквием Форе. Но, подобно мягкой тени грусти, в ней вновь всплывает «фригийский» мотив *dis-d*.

Его гармонизация, сочетающая мажорные созвучия с басом *H* и *D*, напоминает о тональной структуре «Offertoire». Тем очевиднее смысловая противоположность этого мотива в обоих фазах, раскрывающаяся в противостоянии восходящего и нисходящего движения и подчеркивающая полярность образных сфер в их взаимоотношении. Наряду с этим, в крайних частях Реквиема мы находим еще одну лейтмотивную группу, выявляющую взаимоотношение мажорной и минорной сфер. Это мажорная фраза в начальном d-moll и ее минорный вариант в заключительном D-dur.

В мягком мерцании красочных взаимопереходов мажора и минора, психологически глубоко содержательных, особое очарование Реквиема Форе.

Такова стройная и драматургически целенаправленная архитектура «колыбельной смерти», основанная на перекрестных ладовых взаимосвязях тонального плана. Наглядно архитектуру Реквиема Форе можно представить следующим образом (фригийский и мажороминорный лейтмотивы помечены в схеме соответственно стрелкой и скобкой):



Оригинальность и новизна гармонического мышления композитора отразилась и на его подходе к полифонии. Протопопов пишет о Реквиеме Форе В. в своей «Истории полифонии»: «По традиции, идущей от Моцарта, Керубини, Берлиоза и Верди, тут должно бы быть много полифонии, но Форе в этом отступает от традиции, как отступает от нее и в общей концепции сочинения»¹⁷. И действительно, при первом впечатлении создается ощущение, что, несмотря на намерения композитора «сделать что-нибудь другое», Форе в Реквиеме все же ориентируется преимущественно на архаичную форму заупокойной мессы, которая принята в католическом богослужении, т. е. на сольное и унисонное хоровое песнопение в сопровождении органа. Это верно лишь отчасти, ибо, во-первых, уже разработанная композитором техника «l'accompagnement de plain-chant» таит в себе богатые полифонические возможности скрытого «вкрадчивого контрапункта», что широко демонстрирует вокальная и камерно-инструментальная музыка Форе. И, во-вторых, эта техника не исключает традиционных приемов контрапункта, к которым композитор обращается по мере надобности, подчиняя их общему замыслу. В. Протопопов верно указывает в Реквиеме даже на «отголоски строгого стиля» и в качестве образца свободного владения этим стилем приводит «Offertoire», давая подробный анализ имитационно-канонической фактуры номера¹⁸. Приведем из анализа В. Протопопова заключительные строки, в которых в полной мере оценивается своеобразие полифонического мастерства композитора и его искусства в целом. «Все течение полифонической ткани освещено каким-то ровным светом, не знающим напряженности и накаленности. По-

лифония так же лирична и умиротворенна, как и весь Реквием, как все искусство Форе — тонкое и одухотворенное»¹⁹.

Реквием, созданный в начале творческой деятельности композитора, несет на себе заметный отпечаток художественных и эстетических пристрастий и увлечений искусства конца XIX века. Но мы старались подчеркнуть в нем то, что определяет его непреходящую ценность: это искреннее и глубоко человеческое выражение мыслей и чувств о самом важном, что волновало, волнует и всегда будет волновать человека, — о смысле жизни. И в конце жизни композитор не переставал думать о том, что он воплотил в Реквиеме. Незадолго до смерти он сказал своим детям: «Когда меня не будет, вы поймете, о чем говорит мое творчество: в конце концов, и только-то! От этого, может быть, не отрешиться. Это неизбежно, всегда имеется момент забвения. Все это неважно: я сделал, что мог..» Поль Мёнье, приводящий эти строки в статье «Реквием Форе», добавляет: «Ужасная трезвость, предвидящая теперешнее затмение»²⁰.

Но главное — в самом содержании музыки Форе, определяемом уникальной личностью композитора. Форе — один из первых придал своей музыке то особое качество, которое сам Форе называл «желанием несуществующих вещей». Это редчайшее качество неопределимо и необъяснимо дискурсивным языком. Подобное качество — на грани почти существующего и несуществующего. Действие его — скрытая тайна, но оно воздействует и преобразует сердце слушателя и музыканта. Музыка и философия Габриеля Форе дарует надежду на гармонию и мир, как нечто невыразимое, сокровенное, витающее над созданиями великих музыкантов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Koechlin Ch.* Gabriel Faurè. — Paris 1927. — P. 124.

² *Faurè G.* Lettres intimes (1885–1924) / Presentees par Ph. Faurè-Fremiet. — Paris, 1951. — P. 279–280.

- ³ *Nectoux J.-M.* Gabriel Fauré. – Paris, 1992.
- ⁴ *Швейцер А.* Культура и этика. – М., 1973. – С. 276–277.
- ⁵ Там же.
- ⁶ *Корредор Х. М.* Беседы с Пабло Касальсом. – Л., 1960. – С. 233.
- ⁷ *Пуленк Ф.* Я и мои друзья. – Л., 1977. – С. 50
- ⁸ *Koechlin Ch.* Le cas Berlioz. // *La Revue Musicale.* – 1922, fevr.
- ⁹ *Хохловкина А.* Берлиоз. – М., 1960. – С. 238.
- ¹⁰ *Comoedia (Paris-Comoedia).* – 1902, 12 juill.
- ¹¹ *Fauré G.* Le Monde Musical. – 1904, is fevr., N. 3.
- ¹² *Fauré G.* Souvenirs // *La Revue Musicale*, consacré à Gabriel Fauré. – 1922, oct., N. 11.
- ¹³ *Fauré G.* Gabriel Fauré. – Grenoble; Paris, 1945. – P. 91–92.
- ¹⁴ *Le Temps.* – 1906, 27 janv.
- ¹⁵ *Jankulovitch V.* Gabriel Fauré, ses melodies, son esthetique. – Paris, 1951. – P. 302.
- ¹⁶ *Honegger A.* Incantations aux fossiles. Penelope. – Lausanne, 1948. – P. 77.
- ¹⁷ *Протопопов В. В.* История полифонии. Западноевропейская классика. – М., 1965. – С. 606.
- ¹⁸ Там же. С. 606–608.
- ¹⁹ Там же. С. 608.
- ²⁰ *Meuneir P.* Le Requiem de Fauré // *Radio, France-Musique.* – 1974, 31 mai.

S. Sigitov

IN SEARCH OF A NEW HUMANISTIC IDEAL: MESSE DE REQUIEME BY GABRIEL FAURÉ

The article is devoted to the great French composer Gabriel Fauré (1845–1924). The author analyses the world outlook of the composer by the example of one of his highest works Messe de Requieme (1888). The work of Fauré is the original interpretation of this ancient genre. The composer was close to the religious music of Mozart, Cherubini, Gounod, Franck, Brahms. The main idea of Messe de Requieme is a belief in a man's strong spirit.