Svetlana A. Pavlova
Candidate of Art History
Associate Professor
Music History Department
The Gnessin Russian Academy of Music
e-mail: hymnography@yandex.ru
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-1042-0397

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-140-149

STYLE AS MEANING: M. WEINBERG'S OPERA *THE PASSENGER*

To the 80th anniversary of Victory
in the Great Patriotic War

A composition written with the heart's blood.
G. Sviridov
on the opera The Passenger [1]

Summary: The article considers the dramaturgy of musical styles in one of the little-known works of the 20th century – The Passenger, an opera by M. Weinberg. Musical styles are examined in relation to the opera's semantic content. The musical sound of the opera embraces the song folklore of many countries just as the cast of characters – Russians, Poles, French, Jews, English, Germans, etc. The musical sound of the opera is based on classical music, Soviet pop music (song), or the European-American dance tradition, etc, just as the life of the characters – spiritual or soulless.

Drawn from the dramaturgy of the opera, the main idea of the article is to present each musical style in connection with the meaning of the situation it expresses and with the moral qualities of the heroes of whom these expression styles are characteristic. The conclusions made during the course of lectures on the History of Music at the Performance Departments of the Gnessin Russian Academy of Music are given in the article. The opera The Passenger has been included by the author in the curriculum since the 2013/2014 academic year. It has interested not only students but also fellow musicologists.

Keywords: The Passenger, M. Weinberg, Soviet song, waltz and jazz dance, encyclopedia of musical styles.

Mieczysław Weinberg considered the opera The Passenger (1967–1968) to be his life's work, which is especially relevant today. The plot of the opera is based on a meeting that suddenly took place during peacetime, a meeting between a former Auschwitz prisoner, Marta, and the warden, Lieschen. Recollections of the concentration camp form the basis for a significant portion of the action.

For the composer and for the author of the story on which the libretto was based, such coverage of the terrible events of the War is autobiographical: Weinberg's family, who lived in Poland at the beginning of the Great Patriotic War, died in concentration camps; the fate of the writer, Zofia Posmysz, developed in such a way that, having survived imprisonment in Auschwitz and Ravensbruck, she lived to see the Victory and, already in peacetime, on the Champs Elysees in Paris, she met the warden of Auschwitz walking towards her. The shock she experienced was so strong that Zofia was able to escape the realisation of the "truth" of life only through creativity. The story, "The Passenger", became one of the writer's first works [5].

Our article is devoted specifically to the music, or more precisely, to the stylistic dramaturgy of the opera The Passenger. It is the summing up of the leading styles and genre trends of the 20th century for a reliable development of the plot and characters. In other words, the opera The Passenger is a kind of encyclopedia of the main styles of the 20th century with an accurate "explanation" of the meaning of each of them.

The definition of style in connection with the musical culture of the 20th century is a painfully ambiguous phenomenon: it is connected with the idea of polystylistics. However, with all the numerous variants, two leading trends are still outlined – modern and postmodern. Both of these trends are presented in the music of The Passenger. In this opera, modernism operates with one of its most indicative techniques, namely quoting or stylising classical or modern works and styles. Thus, rather diverse in general, but, nevertheless, subordinated to a single artistic goal, musical sound is formed. Let us designate each of the trends successively; in total, we will highlight three: academic music – modern and classical, folklore – Russian and other peoples, pop – Soviet and European-American.

First, let us consider the sound, which occupies the largest temporal space of the opera. This style is usually designated as expressionistic, that is, going beyond any known boundaries of expressiveness. It is one of the modern academic styles, which, in our lecture usage, we call off-key. This designation makes one think about the reasons for not hitting the notes. In special musical language, it is called extended tonality and implies a wide use of chromatic unstable tones and harmonies. In general, for a musician, not hitting the notes is a sign of unprofessionalism. However, it is hardly possible to convict expressionist composers of the 20th century of this. It seems that the reason for such musical sound is the failure of the life of society to comply with the centuries-old laws of the spiritual life of "man and humanity", which not only could not remain unnoticed by art, but cried out through the subtle world of creativity. "The entire 20th century was accompanied by a rapid complication of the musical language. Clarity and precision of organisation of classical forms of music have faded into the background, while the diversity of choice and organisation of expressive means has come to the fore in the work of modern composers. This situation has developed since the first decades of the last century... However, even at the turn of the 21st century, 'newest music' often causes a shock of perception due to the 'chaos' of incomprehensible sounds. Modern opus music is elite, understandable to a relatively small part of the listening audience..." [7].

In the opera The Passenger, the "rapidly complicated musical language", characteristic of the off-key style by our definition, is used to express the lack of spirituality of fascism, since this phenomenon is off-human, off-vital. In Weinberg's opera, the expressionist style of the 20th century is so "in its place", that no aesthetic dissonance, which Yu. Kholopov spoke about, occurs when listening to this music. Firstly, the fascists speak in this style. It is the former warden, and in the present – attractive Lieschen, who, with her husband Walter, is heading from Germany to the place of his diplomatic service in Brazil. These as well as other characters of the fascist type in Auschwitz emerge in the action when "switching" time plans from the present to the past. We will not dwell on these characters in detail, we will only highlight the head of Auschwitz. He does not have its own text part; however, he is personified by music – a certain genre (style), which we will talk about a little later. Secondly, the off-key nature, as a soulless structure of life and music, is reflected in the parts of the sufferers of Auschwitz, sounds in their dialogues and in the instrumental music accompanying the action. It is understandable – the reasons for such penetration are imprinted not only in the words, but also on the faces of the characters, for example, on the face of a Russian girl, Katya, the head of the underground organisation of resistance of prisoners. Her face is broken, in bruises and open wounds. The off-key expressionistic style of the opera can also be called "wounded" by not hitting the notes.

In connection with the Saving Principle, the opera The Passenger contains folklore, pop Soviet, and academic classical styles. Together, they testify to the fact that even in the inhuman conditions of the concentration camp, people remained people and retained the main human qualities - compassion, hope, and love! The folk and pop Soviet styles are represented by songs. There are not many songs in The Passenger. All of them stand out against the background of the instrumental character of the off-key style. The songs organise opera scenes, as arias once did in baroque opera (unlike the baroque form, there are fewer such scenes here; the song does not always manage to break through the impenetrable thickness of the off-key style). The songs are of two types – folk or with folk elements, and pop Soviet hymn-like.

Folk songs are presented by, first of all, Katya's song "Ah Dolina, Ty Dolinushka". This song is very reminiscent of the song from the Smolensk region from the repertoire of Agrafena Glinkina. From the Russian opera tradition, in connection with this song, we can recall Lyudmila's aria from Act 4 of M. Glinka's opera Ruslan and Lyudmila, "Ah ty, moya dolinushka, moya dolinushka!". The circumstances of the performance are similar: Lyudmila yearns for her fiancé and father in the conventional gardens of Chernomor, and Katya remembers her homeland in real cruel trials. "And what is Russia like?" – Katya does not immediately find an answer to the question of the main character, Marta: "Can one really explain this?". "You can sing!" – that is what a song is, it is about what you cannot always explain... Let us recall that in Lyudmila's aria, there is an appeal to "dolya", not "dolinushka". However, the meaning of these cognate words brings together such important concepts for the Russian worldview as dolya, "fate", a person's life path, and "dolinushka" – a symbol of the Motherland in certain conditions, endless in its earthly space, turning into heavenly. Katya's Russian song, "Dolinushka", is adjacent in the final scene of the First Act, "Barrack", to the Song of Marta, the main heroine, "If the Lord called to me". This song is written in the style of Soviet pop music, which is perceived absolutely naturally and makes a strong impression on the listener.

We have already had to write about the musical etymology of the Soviet song [4]. It seems that this genre is collective, it captures the entire diverse palette of Russian music - folk, academic, church. All these basic directions of musical life were preserved for people by the Soviet song – both a lullaby, a prayer song, calling for the harvest, celebrating a wedding, and sympathising with loss. The song "If the Lord Called to Me", which Weinberg gives to Marta, can be called a spiritual hymn. Its meaning is the return to man of what is main, which the Lord created similar to Himself – Freedom. The song ends with a threefold appeal to Freedom.

It is also necessary to mention the song scene of Marta and her fiancé, Tadeusz, whom Marta meets by chance in the camp warehouse: she is scrubbing the floors, he is choosing an instrument – the violin. The culmination of the opera will be connected with the sound of the violin. Here, in the scene "Warehouse", which opens the second act of the opera, the musical tuning to the vital song mode takes place. In the case of Marta and Tadeusz, it is connected with the autobiographical sound of Jewish folk intonations for Weinberg. The birth of the melody is connected with the lovers' memories of a meeting in the town hall, where, having stopped near the organ, Marta said to Tadeusz: "play for me, let's imagine that it is our wedding...". The same thing is happening now; however, the conditions of the meeting and the sound of the music are completely different, and the duet of Marta and Tadeusz, which stopped the camp time, is rudely interrupted by warden Lieschen.

In addition to the fleeting style, which disrupts the barely visible song structure of the sound each time Lieschen appears, the fascist content and impact on people is expressed with the help of a different, non-song, European-American pop beginning in the opera The Passenger. This beginning is expressed by dance music. It seems important that the composer turns to the entertaining context of the sound of dance: in the story about contemporary events – these are jazz rhythms coming from the dance floor of the ship on which Lieschen and Walter are travelling to Brazil; in the memories of the horrors of Auschwitz, it is a primitive waltz, which is personified – it is associated with the camp commander's tastes. He, in turn, does not have a separate textual or musical part, except for this genre symbol – simplified to the point of tastelessness. These dance entertaining landmarks become real dominants of the action. In the present, Lieschen and Walter are eager to go out dancing; however, each time they encounter an obstacle in the form of a stranger who appears out of nowhere, the Passenger, in whom Lieschen recognises Marta. In the past, everything is moving towards the birthday of the head of Auschwitz, when Tadeusz, Marta's fiancé, a musician, had to play the commandant's favourite waltz: "What are you doing here?", Marta asked him when they met in the warehouse. "I was told to learn some melody," Tadeusz answers.

It seems important to note the meaning in the European and American 20th-century dance culture that was emphasised by Weinberg: entertainment as a distraction from the most important, from the true assessment of events, entertainment as oblivion of the truth! It is exactly what Lieschen and Walter strive for. It is especially clearly reflected in the part of Walter, who at first reacts very emotionally to Lieschen's involvement in the horrors of Auschwitz; however, he later says: "Is the splinter that was sucked into the whirlpool to blame?", and then about his compatriots: "We are sentimental... but this makes us purer...". Such self-justifications are "musicalised" by the composer in the genre of dance: dance, dance, dance in order to forget, forget, forget... Dance pop music is entertaining – it is its essence, it is dangerous! Instrumental music without words can have an unpredictable effect on a person and can dispose to evil imperceptibly. In the opera's dramaturgy, the dance rhythms of "false" freedom are contrasted with the song intonations of life. The melodic plots of the jazz theme and the waltz theme are very similar, since the waltz is built on the repetition of not only the figures, but also the dotted "auxiliaries" to the tonic (which in no way let go of the first step – they begin with it and return the movement of the melody to it).

At the culmination of the opera, the two designated dance themes are abolished by quoting a work that is also based on dance; however, its meaning is by no means entertaining. In the last scene of the opera, "The Concert", the action covers both the present and the past. In the present – Lieschen and Walter, finally, having overcome all "sentimental" experiences, go hand in hand to the dance floor. Suddenly, music sounds, which deprives Lieschen of her mind so much that she rushes to the passenger, Marta, to prove her saving rightness: Lieschen is sure that it was she who saved Marta from the death barracks, although she had just told Walter that she had sent Marta there, "from where there is no return", for her offense (and demonstratively washed her hands in front of Walter). Why is there such a reaction? It is because "music from hell" has started playing on the dance floor – the Auschwitz waltz. The very one that Tadeusz was supposed to play at the commandant's birthday. Immediately the action switches to the past. Finding ourselves in the conditions of Auschwitz, seeing Tadeusz with a violin in his hands, and hearing the cry of the fascist: "Play as if before the Lord God! Soon you will meet Him!", we become witnesses of the musician's feat: instead of a vulgar waltz, Tadeusz performs the Chaconne by J. S. Bach and pays for his choice with his life. The Chaconne is the main quote in the musical postmodernism of The Passenger, testifying to the academic classical tradition, which is priceless at any time and in any conditions, and always attests to the truth and high spirituality of life!

Thus, the stylistic dramaturgy of the opera The Passenger consists of three dominants, each of which is associated with a certain spiritual/spiritless content.

Firstly, it is the academic style, which is divided into the directions of classical and modern music. Classical one testifies to the unchanging beauty of art as the beauty of life, however, not in its momentary manifestation, but in eternity. Modern, the fleeting one, testifies, no matter how rude it may sound, to violence against "man and humanity", in the context of the opera – to fascist ideology. In the academic style of the opera The Passenger, the opposition of the past and the present of musical culture, of which the past has a positive meaning, is interesting...

Secondly, it is the pop style of the 20th century, which, like the previous one, is divided into two directions. It is a Soviet song and a jazz dance. Here, in the sphere of danceability, we can also include the vulgarised primitivism sound of the waltz, which was once a ballroom dance in the past. In the pop style of the opera The Passenger, it is interesting how the domestic song and foreign dance culture are contrasted; they are not at all politically but humanly divided in the work of the contemporary of terrible events [6].

Thirdly, it is the folklore style. Of all those presented, it is the most unambiguous – positive. The folklore tradition is presented in its song genre manifestation, which attests to the preservation of the main spiritual qualities of man – love for people and for the Motherland. Songs in The Passenger are sung only by sufferers, who endured all the horrors of imprisonment. These songs are like timeless windows into eternity, valuable joy, peace, and happiness.

Having outlined in the most general terms the stylistic encyclopedic nature of the opera The Passenger, we will end, as the author did, with the "Epilogue". It is performed by Marta, she is no longer on the ship, but at home, on land, and addresses us, the listeners, remembering her dead friends. The intonations and rhythms of the entire opera run through this short speech, which stops at the tonally affirming statement with which the composer began his work: "If your voices die out, we will perish" [1].

REFERENCES:

1. Weinberg M. S. The Passenger: Opera in 2 acts, 8 scenes with epilogue: Op. 97 / Libretto by A. Medvedev and Yu. Lukin based on the story of the same name by Zofia Posmysz; preface by D. Shostakovich. 1977. Moscow: Sov. composer.
2. Mussorgsky M. P. Letters. 2nd ed. 1984. Moscow: Muzyka, p. 446.
3. Nazaikinsky E. V. Style and genre in music: a textbook for students of higher educational institutions. 2003. Moscow: Vlados, p. 248.
4. Pavlova S. A. "High Art of Russian Pop Music in the Song Mono-opera Reflection". 2004. // Burganov House. The Space of Culture, №3, pp. 120–129.
5. Posmysz Z. "The Passenger". Drama story in 2 parts. 1969. / Editor: N. Davydov. Moscow: VUOAP.
6. Sviridov G. V. Music as Fate. 2017. Compiled by A. and V. Belonenko; author of the foreword and commentary: A. Belonenko; scientific editor: S. Subbotina. 2nd ed., revised and enlarged. Moscow: Molodaya Gvardiya, p. 795.
7. Strigina E. V. Music of the 20th century: a teaching aid for students of music schools and universities. 2006. Biysk: The Biya Publishing House, p. 280.

Светлана Анатольевна Павлова
Кандидат искусствоведения
Доцент
Кафедра истории музыки
Российская академия музыки имени Гнесиных
e-mail: hymnography@yandex.ru
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-1042-0397

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-2-140-149

СТИЛЬ КАК СМЫСЛ
ОПЕРА М. С. ВАЙНБЕРГА «ПАССАЖИРКА»

К 80-летию Победы
в Великой Отечественной Войне

«Сочинение, написанное кровью сердца»
Г.В. Свиридов
об опере «Пассажирка» [1]

Аннотация: В настоящей статье поставлена проблема драматургии музыкальных стилей в одном из малоизвестных произведений XX века – опере М. С. Вайнберга «Пассажирка». Музыкальные стили рассматриваются в связи со смысловым содержанием этой оперы. Так же как состав действующих лиц – русские, поляки, французы, евреи, англичане, немцы и др., – музыкальное звучание оперы охватывает песенный фольклор многих стран. Также как жизнь персонажей – духовная или бездуховная – музыкальное звучание оперы опирается на классическую музыку, советскую эстраду (песню) или на европейско-американскую танцевальную традицию и др.

Представить каждый музыкальный стиль во взаимосвязи со смыслом ситуации, которую он выражает, и с нравственной характеристикой героев, которым эти стили высказывания свойственны, - такова основная идея настоящей статьи, почерпнутая в драматургии самой оперы. В статье представлены выводы, сделанные в процессе чтения курса лекций по дисциплине «история музыки» на исполнительских кафедрах РАМ имени Гнесиных. Опера «Пассажирка» была включена автором в учебную программу с 2010/2011 уч. г. и заинтересовала не только студентов, но и коллег музыковедов.

Ключевые слова: Пассажирка, М. С. Вайнберг, советская песня, вальс и танец в стиле джаз, энциклопедия музыкальных стилей

Оперу «Пассажирка» (1967-1968 гг.) Мечислав Самуилович Вайнберг считал делом своей жизни, которое в наши дни оказывается особенно актуальным. Основу сюжета оперы составляет встреча, внезапно состоявшаяся уже в мирное время, - встреча бывшей заключенной Освенцима Марты с надзирательницей Лизой. Большой пласт действия приходится на воспоминания о концентрационном лагере.

Для самого композитора и для автора повести, по которой было написано либретто, такое освещение страшных событий Войны автобиографично: семья М. С. Вайнберга, которая на начало Великой Отечественной Войны проживала в Польше, погибла в концентрационных лагерях; судьба писательницы Зофьи Посмыш сложилась таким образом, что, пережив заключение в Освенциме и Равенсбрюке, она дожила до Победы и уже в мирное время на Елисейский Полях в Париже встретила идущую ей на встречу надзирательницу Освенцима. Испытанный шок оказался такой силы, что спастись от осознания «правды» жизни Зофья смогла только в творчестве. Ее повесть «Пассажирка» стала одним из первых произведений писательницы [5].

Наша статья посвящена музыке, а точнее стилевой драматургии оперы «Пассажирка». Речь идет о суммировании ведущих стилей и жанровых направлений XX века для достоверного раскрытия сюжета и характеров действующих лиц. Иными словами, опера «Пассажирка» - это своего рода энциклопедия ведущих стилей XX века с точным «объяснением» смысла каждого из них.

Определение стиля в связи с музыкальной культурой XX века – явление болезненно многозначное: оно связано с представлением о полистилистике. Но при всех многочисленных вариантах, все-таки намечают два ведущих направления – модерн и постмодерн. Оба эти направления представлены в музыке «Пассажирки». Постмодерн в этой опере оперирует одним из наиболее показательных своих приемов, а именно цитированием или стилизацией классических или современных произведений и собственно стилей. Таким образом в целом складывается довольно разносторонне, но тем не менее подчиненное единой художественной цели музыкальное звучание. Обозначим последовательно каждое из услышанных направлений, всего выделим три: музыка академическая – современная и классическая, фольклорная – русская и других народов, эстрадная – советская и европейско-американская.

Сначала – о звучании, которое занимает наибольшее временное пространство оперы, его принято обозначать как экспрессионистическое, то есть выходящее за какие бы то ни было известные рамки выразительности. Это один из современных академических стилей, который в своем лекционном обиходе мы называем мимонотным. Такое обозначение заставляет задуматься о причинах непопадания в ноты. На специально музыкальном языке это называется расширенной тональностью (и далее вплоть до отказа от тональной организации) и подразумевает широкое использование хроматических неустойчивых ступеней/тонов и гармоний. В целом для музыканта непопадание в ноты – признак непрофессионализма. Но вряд ли можно уличить в этом выдающихся композиторов-экспрессионистов XX века. Представляется, что причина такого музыкального звучания – в непопадании самой жизни общества в сложившиеся веками законы духовной жизни «человека и человечества», которое не только не могло остаться незамеченным искусством, но вопияло через тонкий мир творчества. «Весь XX век сопровождался стремительным усложнением музыкального языка. Ясность и четкость организации классических форм музыки ушли на второй план, на первый же в творчестве современных композиторов выдвинулись многообразие выбора и организации выразительных средств. Такая ситуация сложилась с первых десятилетий прошедшего века… Но и на рубеже XX и XXI веков «новейшая музыка» часто вызывает шок восприятия от «хаоса» непонятных звуков. Современная опус-музыка элитарна, понятна относительно небольшой части слушательской аудитории…» [7].

В опере «Пассажирка» «стремительно усложненным музыкальным языком», свойственным по нашему определению, мимонотному стилю, оказывается выражена бездуховность фашизма, поскольку само это явление – мимо-человечное, мимо-жизненное. В опере М.С. Вайнберга экспрессионистский стиль XX века оказывается настолько «на своем месте», что никакого эстетического диссонанса, о котором говорил Ю.Н. Холопов [7], при слушании этой музыки не происходит. Во-первых, в этом стиле высказываются фашисты. Это бывшая надзирательница, а в настоящем – привлекательная Лизхен, которая со своим супругом Вальтером направляется из Германии к месту его дипломатической службы в Бразилию. Это и все другие персонажи фашистского толка в Освенциме, всплывающие в действии при «переключении» временных планов с настоящего на прошедшее. Не будем подробно останавливаться на этих персонажах, выделим лишь начальника Освенцима. Он не имеет своей текстовой партии, но олицетворен музыкой – определенным жанром (стилем), о котором скажем чуть позже. Во-вторых, мимонотность, как бездуховный строй жизни и музыки, отражается и в партиях страдальцев Освенцима, звучит в их диалогах и в инструментальной музыке, сопровождающей действие. Это объяснимо – причины такого проникновения запечатлены не только в словах, но и на лицах персонажей, например, русской девушки Кати – главы подпольной организации сопротивления заключенных. Ее лицо разбито, в кровоподтеках и открытых ранах. «Раненым» не попаданием в ноты можно назвать и мимонотный экспрессионистский стиль оперы.

В связи со Спасительным началом в опере «Пассажирка» находятся фольклорный, эстрадный советский и академический классический стили. В совокупности они свидетельствуют о том, что даже в нечеловеческих условиях концентрационного лагеря, люди оставались людьми и сохраняли главные человеческие качества – сострадание, надежду и любовь! Стили фольклорный и эстрадный советский представлены песнями. Песен в «Пассажирке» не много. Все они чрезвычайно заметно выделяются на фоне инструментального характера мимонотного стиля. Песни организуют оперные сцены, как когда-то в барочной опере это делали арии (в отличии от барочной формы здесь меньше таких сцен, не всегда песне удается пробиться сквозь непроглядную толщу мимонотности). Песни представлены двух видов – народные или с народными элементами, и эстрадные советские гимнического склада.

Народные – это, прежде всего, песня Кати «Ах долина, ты, долинушка». Эта песня очень напоминает протяжную Смоленского региона из репертуара Аграфены Глинкиной. Из русской оперной традиции в связи с этой песней вспоминается ария Людмилы из 4 действия оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила» «Ах ты, доля моя долюшка, доля моя горькая!». Обстоятельства исполнения схожи – и Людмила в условных садах Черномора тоскует о женихе и батюшке, и Катя в реальных жестоких испытаниях вспоминает о Родине. «А какая она Россия?» - на вопрос главной героини Марты не сразу находится ответ у Кати: «Разве об этом расскажешь?». «А ты спой!» - вот что такое песня, в ней – о том, о чем не всегда можно и рассказать… Напомним, что в арии Людмилы звучит обращение к «доле», а не «долине». Но значение этих однокоренных слов сближает такие важные для русского мировоззрения понятия, как «доля» - жизненный путь человека, и «долина» - символ Родины – бесконечной в своем земном пространстве, переходящем в небесное.

Русская песня Кати соседствует в заключительной картине Первого действия «Барак» с Песней Марты – главной героини «Если бы воззвал ко мне Господь». Эта песня написана в стилистике советской эстрады, что воспринимается абсолютно естественно и производит сильнейшее впечатление на слушателя.

Нам приходилось уже писать о музыкальной этимологии советской песни [4]. Представляется, что этот жанр является собирательным, в нем запечатлена вся разнообразная палитра русской музыки – народной, академической, церковной. Все эти базовые направления музыкальной жизни сохранила для людей советская песня – и колыбельная, и молитвенная, и призывающая к жатве, и празднующая свадьбу, и сочувствующая утрате. Песню «Если бы воззвал ко мне Господь», которую вкладывает в уста Марты М.С. Вайнберг, можно назвать духовным гимном. Смысл ее – возвращение человеку главного, в чем Господь создал его подобным Себе, – Свободы. Троекратным воззванием к Свободе заканчивается эта песня.

Также необходимо сказать о песенной сцене Марты и ее жениха Тадеуша, с которым Марта встречается случайно на лагерном Складе: она драит полы, он выбирает инструмент – скрипку. Со звучанием скрипки будет связана кульминация оперы. Здесь же, в картине «Склад», которой открывается 2 действие оперы, происходит музыкальная настройка на жизненно важный песенный лад. В случае Марты и Тадеуша он связан с автобиографическим для М.С. Вайнберга звучанием еврейских народных интонаций. Мелодия рождается в воспоминаниях влюбленных о встрече в ратуше, где, остановившись возле органа, Марта попросила Тадеуша: «сыграй для меня, представим, что это наша свадьба…». Также происходит и теперь, но только условия встречи и звучания музыки категорическим иные, и, остановивший лагерное время дуэт Марты и Тадеуша, грубо прерывается надзирательницей Лизхен.

Помимо мимонотного стиля, который всякий раз с появлением Лизхен нарушает чуть проглянувший песенный строй звучания, фашистское содержание и воздействие на людей выражается в опере «Пассажирка» с помощью иного нежели песня, эстрадного начала. Это начало выражено танцевальной европейско-американской музыкой. Представляется важным, что композитор обращается к развлекательному контексту звучания танца: в рассказе о современных событиях – это джазовые ритмы, доносящиеся с танцплощадки корабля, на котором путешествуют в Бразилию Лизхен и Вальтер; в воспоминаниях об ужасах Освенцима – это примитивный вальсок, который персонифицирован, - он связан со вкусами начальника лагеря, в свою очередь не имеющего отдельной текстовой и музыкальной партии, кроме этого жанрового символа – упрощенного до безвкусия. Это танциевальное развлекательное звучание становится настоящим ориентиром действия. В настоящем времени –

Лизхен и Вальтер стремятся выйти танцевать, но каждый раз встречают на своем пути помеху в виде появляющейся как будто из ниоткуда незнакомки – Пассажирки, в которой Лизхен узнает Марту. В прошлом времени – всё движется к тому, чтобы на дне рождения начальника Освенцима Тадеуш – жених Марты, музыкант – сыграл любимый вальс коменданта: «Что ты здесь делаешь?» - спрашивает его Марта при встрече на складе. «Мне велели выучить какую-то мелодию» - отвечает Тадеуш.

Представляется важным отметить тот смысл, который подчеркнут М.С. Вайнбергом в танцевальной европейско-американской культуре XX века: развлечение, как отвлечение от главного, от истинной оценки событий, развлечение как забвение правды! Именно к этому стремятся Лизхен и Вальтер. Особенно ярко это отражено в партии Вальтера, который сначала очень эмоционально реагирует на причастность Лизхен к ужасам Освенцима, но позже произносит: «Виновата ли щепка, которую затянул водоворот?», и далее о своих соотечественниках: «Сентиментальны мы… но это делает нас чище…». Подобные самооправдания «музыкофицированы» композитором в жанре танца: танцевать, танцевать, танцевать, чтобы забыть, забыть, забыть… Танцевальная эстрадная музыка – развлекательная – вот ее сущность, она опасна! Инструментальная музыка без слов может оказать на человека непредсказуемое впечатление и может расположить ко злу незаметно для него самого. В драматургии оперы танцевальные ритмы «ложной» свободы противопоставляются песенным интонациям жизни. Фабулы джаз-темы и вальс-темы очень похожи, поскольку вальс строится на повторе не только колен, но и пунктирных «вспомоганий» тонике (никак не отпускающих первую ступень – с нее начинающих и к ней возвращающих движение мелодии).

В кульминации оперы две обозначенные танцевальные темы оказываются упразднены цитированием произведения, в основе которого также положен танец, но значение его отнюдь не развлекательное. В последней сцене оперы – «Концерт» действие охватывает и настоящее, и прошлое время. В настоящем – Лизхен и Вальтер наконец-то, преодолев все «сентиментальные» переживания, направляются рука об руку на танцплощадку. Внезапно звучит музыка, которая лишает Лизу ума настолько, что она бросается к Пассажирке Марте доказывать свою спасительную правоту: Лизхен уверена, что это она спасла Марту от барака смерти, хотя только что рассказывала Вальтеру, что за провинность отправила Марту туда, «откуда не возвращаются» (и показательно умывала перед Вальтером руки). Отчего такая реакция? Оттого, что на танцплощадке зазвучала «музыка из ада» - вальс Освенцима. Тот самый, который должен был сыграть Тадеуш на дне рождения коменданта. Тут же действие переключается на прошлое время и, оказавшись в условиях Освенцима, и увидев Тадеуша со скрипкой в руках, и услышав крик фашиста: «Играй как перед Господом Богом! Скоро ты встретишься с Ним!», мы становимся свидетелями подвига музыканта: вместо пошлого вальса Тадеуш исполняет Чакону И. С. Баха и платит за свой выбор жизнью. Чакона – главная цитата в музыкальном постмодерне «Пассажирки» свидетельствует об академической классической традиции, которая бесценна в любые времена и в любых условиях, и всегда свидетельствует о правде и высокой духовности жизни!

Итак, стилевая драматургия оперы «Пассажирка» складывается из трех доминант, каждая из которых связана с определенным духовным/бездуховным содержанием.

Во-первых, это академический стиль, который раздваивается на направления классической и современной музыки. Классическая – свидетельствует о неизменной красоте искусства, как красоте жизни не в сиюминутном ее проявлении, но в вечности. Современная – мимонотная свидетельствует, о насилии над «человеком и человечеством», в контексте оперы – о фашистской идеологии. В академическом стиле оперы «Пассажирка интересно противопоставление прошлого и настоящего времени музыкальной культуры, из которого положительным значением обладает прошлое…

Во-вторых, это эстрадный стиль XX века, который также как предыдущий разделяется на два направления. Это советская песня и джазовый танец. Сюда же к сфере танцевальности можно отнести опошленное примитивизмом звучание вальса, который когда-то в прошлом был бальным танцем. В эстрадном стиле оперы «Пассажирка» интересно противопоставление отечественной песенной и зарубежной танцевальной культуры, которое отнюдь не политически, но по-человечески разделено в творчестве современника страшных событий [6].

В-третьих, это фольклорный стиль. Из всех представленных он наиболее однозначен – положителен. Фольклорная традиция представлена в ее песенном жанровом проявлении, которое свидетельствует о сохранении человеком главных духовных качеств – любви к людям и к Родине. Песни в «Пассажирке» поют только страдальцы, на долю которых выпало испытать все ужасы заключения. Эти песни, как вневременные окна в вечность, ценную радостью, миром и счастьем.

Обозначив в самом общем плане стилевую энциклопедичность оперы «Пассажирки», закончим как это сделал и сам автор Эпилогом. Его исполняет Марта, она уже не на корабле, но дома, на земле и обращается к нам, слушателям, вспоминая своих погибших друзей. Интонации и ритмы всей оперы проходят в этом небольшом выступлении, которое останавливается на тонально утверждающем высказывании, с него композитор начинал свое сочинение: «Если заглохнут ваши голоса, то мы погибнем» [1].

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Вайнберг М.С. Пассажирка: Опера в 2-х д., 8-ми карт. с эпилогом: Ор. 97 / Либретто А. Медведева и Ю. Лукина по одноим. повести Зофии Посмыш; Предисл. Д. Шостаковича. - М.: Сов. композитор, 1977.
2. Мусоргский М.П. Письма. - 2-е изд. - М.: Музыка, 1984. - 446 с.
3. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: учебное пособие для студентов ВУЗов. - М.: Владос, 2003. - 248 с.
4. Павлова С.А. Высокое искусство русской эстрады в песенной моноопере «Отражение» // Дом Бурганова. Пространство культуры. - 2004. - №3. - С. 120-129.
5. Посмыш З. Пассажирка. Драм. повесть в 2 ч. / Отв. ред. Н. Давыдова. - М.: ВУОАП, 1969.
6. Свиридов Г.В. Музыка как судьба / Георгий Свиридов; сост. А.С. и В.С. Белоненко; авт. предисл. и коммент. А.С. Белоненко; науч. ред. С.И. Субботина. - 2-е изд. дораб. и доп. - М.: Молодая гвардия, 2017. - 795 с.
7. Стригина Е.В. Музыка XX века: учебное пособие для студентов музыкальных училищ и вузов. - Бийск: Издательский дом «Бия», 2006. - 280 с.