



ИЗ  
ИСТОРИИ  
МУЗЫКИ  
XX  
ВЕКА



ЛЕНИНГРАДСКАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ  
ИМЕНИ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Кафедра истории музыки

ИЗ ИСТОРИИ  
МУЗЫКИ  
XX ВЕКА

СБОРНИК СТАТЕЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»  
МОСКВА, 1971

Печатается по постановлению  
Ученого совета консерватории

*Редакционная коллегия:*

*С. Л. ГИНЗБУРГ, М. С. ДРУСКИН (ответственный редактор),*

*Г. Г. ТИГРАНОВ*

*Секретарь: А. К. Кенигсберг*

В сборнике представлены работы молодых музыковедов, в которых разрабатываются мало освещенные нашим музыкознанием вопросы истории музыки XX века. Это статьи о произведениях русских советских композиторов — Давиденко, Прокофьева, Шостаковича. Ряд статей посвящен вопросам становления и развития музыкальной культуры в братских республиках. В отдельных статьях ставятся проблемы, связанные с творчеством зарубежных композиторов — Стравинского, Бартока, Бриттена.

Музыка XX века — явление сложное, многообразное, противоречивое, Развиваясь по различным руслам, в разных направлениях, она отражает острые социальные конфликты, непримиримую борьбу идеологий, художественных взглядов, стилей.

Решающую роль в утверждении прогрессивных идей современности сыграла советская музыкальная культура во всем своем объеме — творческом, исполнительском, научном, массово-просветительском. Велико ее влияние на мировую музыкальную культуру, особенно стран социалистического лагеря. Целеустремленному развитию искусства социалистического реализма противостоит эволюция музыкального искусства в странах капитализма, отмеченная жестокими, кричащими противоречиями, в которых предельно обнажилась борьба прогрессивных сил с реакционными, высокими гуманистических, демократических идеалов — с нигилистическими принципами антигуманизма.

Изучить, понять сложные процессы развития музыкального искусства XX века — задача актуальная, ответственная, трудная, требующая коллективных усилий многих исследователей. Настоящая книга не претендует на всестороннее и последовательное освещение данной темы. Задача ее значительно более скромная: осветить некоторые малоизученные стороны творчества отдельных крупнейших композиторов XX века, проанализировать процессы становления и развития национальных композиторских школ в СССР (Прибалтика, Закавказье, Средняя Азия). Наряду с этим даются и научно-информационные обзоры, связанные с музыкальной культурой Болгарии и Вьетнама.

Сборник открывается статьей Ю. Левашева о ранних балетах С. С. Прокофьева — от «Алы и Лоллия» до «Блудного сына» и «На Днепре», которые до сих пор не были подвергнуты подробному рассмотрению. Автор анализирует содержание и драматургию этих произведений, композиционные особенности, выразительные средства, определяет их место в эволюции музыкально-сценического творчества Прокофьева и его стиля.

Александр Давиденко — даровитому русскому композитору, выдвинувшемуся на начальном этапе формирования советской музыки, посвятил свой очерк Н. Мартынов. Автор изучает крупные хоровые сочинения композитора, черты их

стиля, связи с народной музыкой (в особенности эпохи революции и гражданской войны), с русскими классическими традициями и с другими видами искусства — поэзией, живописью, театром, кино.

К малоизученной киномузыке Д. Д. Шостаковича обратилась Э. Фрадкина. В статье рассматривается частный, но существенный вопрос, помогающий определению особых черт музыкального тематизма выдающегося советского композитора. Здесь прослеживаются интонационные истоки некоторых тем из киномузыки Шостаковича, устанавливается драматургическая роль мигрирующих мотивов и их смысловые связи.

Музыка Арама Хачатуряна к драматическому театру до последнего времени оставалась почти совсем неисследованной. Лермонтовской теме в театральной музыке композитора посвящена работа Э. Баручевой. Речь идет не только о музыкальном прочтении этой темы, но и о своеобразном понимании Хачатуряном роли музыки в выявлении общего замысла и в драматургии спектакля.

На эстетических воззрениях крупного мастера литовской музыки Юозаса Груодиса, явившегося вместе с тем основоположником профессионального музыкального образования в Литве, останавливается в своей статье А. Амбразас. Тщательные архивные изыскания дали возможность автору собрать и систематизировать мысли композитора о классике и современности, о воплощении народного и национального начала в музыке, о путях воспитания литовских музыкальных кадров.

О некоторых чертах оперного творчества классика латышской музыки Алфреда Калныня говорится в статье С. Верини. Автор обрисовывает долголетние искания композитора в области музыкального театра, подчеркивает идейно-образное воздействие на него поэзии Райниса, отмечает драматургические особенности опер «Банюта» и «Островитяне», причем впервые в музыковедческой литературе выдвигает тезис о значительной художественной ценности последнего произведения.

Одной из сторон плодотворной деятельности в советском Казахстане представителя русской школы Е. Г. Брусиловского посвящена статья Л. Гончаровой. Если использование в казахском музыкальном искусстве народной песни уже не раз служило предметом научного рассмотрения, то до сих пор не были подвергнуты анализу принципы композиторской трактовки инструментальной казахской музыки (киев). Эту сложную проблему автор исследует на материале трех ранних опер Брусиловского, чье творчество явилось основополагающим для развития казахского музыкального театра.

Значительная, но также почти не исследованная тема получает освещение в статье А. Будагына об истории армянской скрипичной сонаты. Здесь устанавливаются основные этапы ее развития — от истоков, восходящих к народной музыке, и первых шагов в начале века до произведений видных советских композиторов разных поколений и художественных устремлений — А. Хачатуряна, А. Степаняна, А. Бабаджаняна, Т. Мансуряна и других.

Особый замысел присущ статье И. Вызго-Ивановой, где в комплексе рассматриваются процессы зарождения и становления симфонической музыки в Средней Азии и Казахстане. Автор определяет черты общности и различия этих процессов, протекавших в пяти республиках советского Востока, для которых данный жанр музыкального искусства явился новым, в дооктябрьский период еще не освоенным. Статья показывает, как углублялись принципы и приемы композитор-

ского постижения музыкального фольклора, как расширялись тематика и выразительные средства, как в итоге сформировались национальные симфонические школы, развивающиеся в единстве и многообразии творческих устремлений.

В пяти следующих статьях речь идет о музыке за рубежом. Данный раздел открывается статьей о «Свадебке» Стравинского, одним из произведений так называемого «русского периода» его творчества. Р. Биркан избрал для своей статьи особый ракурс: он изучает тематизм «Свадебки», поставив главной своей задачей исследование связи этого тематизма с русским музыкальным фольклором, причем не только ладово-интонационной, но и структурной. Избранный метод анализа помогает выявлению определенных тематических комплексов, играющих важную роль в формообразовании произведения.

Этапы творческой эволюции Белы Бартока исследуются С. Сигитовым. Это — сложный вопрос, который различными (в том числе венгерскими) музыковедами решался по-разному. Автор данной статьи предлагает собственную концепцию творческого пути выдающегося композитора Венгрии, которому было присуще остро индивидуальное сочетание национального, при глубочайшем постижении музыкального фольклора своей родины, с интернациональным — с кругом идей, которые волновали современное ему прогрессивное человечество, и с современными же средствами выразительности. Исходя из специфики такого сочетания, Сигитов и обосновывает свою периодизацию творчества Бартока.

Выяснению связей современного зарубежного композиторского творчества с народной музыкой посвящена статья Л. Ковнацкой, объектом исследования которой служат произведения Бенджамина Бриттена. Охарактеризовав основные жанры музыкального фольклора Великобритании, автор стремится обнаружить их воздействие, как прямое, так и косвенное, опосредованное, на музыку Бриттена, преимущественно оперную. Попутно анализируются национальные, исторически установившиеся традиции преломления этих жанров в английском профессиональном искусстве, начиная с вёрджиналистов XVII века и Перселла.

Специфические задачи преследует очерк И. Хлебарова о начальных путях становления симфонизма в национальной композиторской школе Болгарии. Здесь впервые осуществлена попытка дать обзор как тематики, так и жанров болгарской симфонической музыки 20—30-х годов нашего столетия. Автор ставит цель систематизировать обширный материал, вывести определенные закономерности развития, выделить наиболее ценные произведения данного периода.

Наконец, последний очерк, принадлежащий Хуану Тан Ши, посвящен народным музыкальным инструментам Вьетнама. Очерк впервые дает представление о вьетнамском музыкальном инструментарии, его древнем происхождении, традиционном применении и использовании в современной художественной практике борющегося за свою независимость героического народа.

Авторами статей являются преподаватели и аспиранты исторических кафедр Ленинградской ордена Ленина государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, а также педагоги других высших учебных заведений Советского Союза, прикрепленные к Ленинградской консерватории на правах соискателей ученой степени. В сборник включены главы или (в сокращенном изложении) разделы их кандидатских диссертаций. Надо полагать, что публикуемые статьи дадут полезный материал для дальнейшей научной разработки актуальных вопросов музыки XX века.

●  
РАННИЕ БАЛЕТЫ ПРОКОФЬЕВА

Свой лучший балет «Ромео и Джульетта» Прокофьев создал в 1935—1936 годах. Замечательной удаче предшествовали длительные поиски в этом жанре, охватывающие два десятилетия (1914—1934),— поиски с разведками новых сюжетных, драматургических возможностей балета, новых выразительных средств. За это двадцатилетие были созданы и поставлены: «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего», «Стальной скок», «Блудный сын» и «На Днепре». Кроме того, была написана музыка к балетам «Ала и Лоллий» (известная как «Скифская сюита») и «Трапедия» (музыка для пяти инструментов, собранная впоследствии в квинтет g-moll op. 39).

В эти годы большое влияние на Прокофьева оказывал С. П. Дягилев<sup>1</sup>. По дягилевскому подказу были задуманы «Шут», «Стальной скок» и «Блудный сын» — три самых интересных и значительных из ранних балетов Прокофьева. Дягилев участвовал также в составлении либретто «Шута» по сказкам Афанасьева и в последующих доработках балета перед постановкой. Несомненно дягилевским влиянием определяется и «короткометражность» всех ранних балетов Прокофьева, тогда как в своем оперном творчестве в этот же период композитор тяготел к развернутой, крупномасштабной драматургии («Игрок», «Любовь к трем апельсинам», «Огненный ангел»). И только позже, в трех своих последних балетах, он придет к монументальной многоактности.

Зато миниатюрные одноактные балеты, различные по своим жанровым приметам, давали простор для поиска, «проб пера». Здесь и хореографическая симфония «Ала и Лоллий» (и, в более

---

<sup>1</sup> Высокую оценку роли Дягилева дал Прокофьев в своей автобиографии. См.: «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания». М., Музгиз, 1961, стр. 151, 184.

камерном плане, «Трапедия»), и ярко-характеристический балет-лубок «Шут», интересный по замыслу урбанистический «Стальной скок» и лирико-драматический «библейский» «Блудный сын». Конкретность и стремительность развития сюжета в «Шуте» или «Блудном сыне» соседствует с характерной для некоторых исканий тех лет сюжетно-ослабленной драматургией в таких балетах, как «Стальной скок», «На Днепре».

Несомненно разнообразны воздействия на ищущий, еще полностью не окрепший молодой талант. «Дафнис и Хлоя» Равеля и творчество композиторов «Шестерки», более того — вся атмосфера артистического Парижа — литература, живопись, критика — воздействовали тогда на Прокофьева, толкали его на новые дерзания. Особый интерес представляет влияние раннего, так называемого «русского периода» творчества Стравинского на молодого Прокофьева, вплоть до своеобразного параллелизма замыслов: «Ала и Лоллий» — «Весна священная» (скифский сюжет, «неопрimitивизм», балет — симфоническая сюита); «Шут» — «Петрушка» (кукольность, русский балаганный колорит, скомоорошины, лейтмотивная техника); а также «Блудный сын» — «Аполлон Мусагет» (неоклассицистское обращение к «вечным» сюжетам, сближение с традиционно-классическим балетом, обобщенно-лирическая трактовка образов).

А наряду с этими разнообразными и достаточно пестрыми влияниями — крепкие русские основы, заложенные еще в консерваторские годы, с опорой на петербургскую школу, на традиции «Могучей кучки». В музыке ранних балетов встретим и вариационно-вариативный метод развития Балакирева, и лейтмотивный метод Римского-Корсакова, и по-новому претворенный богатырский эпос Бородина, и даже характеристичность интонаций Даргомыжского — Мусоргского. Добавим к этому четкую графичность лядовского голосоведения и корсаковскую сдержанность, холодно-ватую отстраненность лирики. Этим ценным первоисточкам своего творчества Прокофьев будет верен всю творческую жизнь.

Сценическая судьба ранних балетов складывалась удачно. Если «Игрок» ждал постановки 12 лет, а «Огненный ангел» даже 26, то вокруг каждого нового балета Дягилев умел создавать атмосферу нетерпеливого ожидания, некоторой сенсационности. Приглашались лучшие постановщики (Л. Мясин, Дж. Баланчин, С. Лифар), талантливые художники (М. Ларионов, Ш. Руо, Г. Якулов, Н. Гончарова). Премьеры проходили на уровне высокой театральной культуры, рафинированного художественного вкуса, подвергались умной, подчас остро язвительной критике, чутко реагирующей на новации публики<sup>1</sup>. Все это оттачивало мастерство Прокофьева, поднимало его требовательность к худо-

<sup>1</sup> «Публика здесь острая, передовая и умеет вовремя перевернуть страницу не только в партитуре, но и в музыке вообще», — писал Прокофьев в автобиографии. См.: «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания», стр. 168.



жественным качествам балетной музыки<sup>1</sup>. Уже с первых балетных опусов начинается компановка сюит из музыки балетов (начало было положено «Скифской сюитой»), а музыкальный материал «Блудного сына» лег в основу четвертой симфонии. Высокая самостоятельная ценность музыки была в большой мере порождена новой практикой создания балета, при которой балетмейстер получал уже готовую партитуру (так было со всеми балетами Прокофьева, кроме наименее удачного «На Днепре», где С. Лифар был и солибреттистом и постановщиком). Подобная эмансипация от диктата хореографа давала композитору возможность для смелых экспериментов в области драматургии, музыкального развития образов.

В таких условиях постепенно выработывался зрелый стиль балетной музыки Прокофьева, представленный тремя его последними балетами. Несомненно, появление «Ромео и Джульетты» было качественным скачком, вершиной творческой зрелости. Однако этот скачок был закономерно подготовлен находками ранних балетов. Уже в них складывается самобытный (хотя и не бесспорный) принцип драматургии, особенности показа лирических и характерных образов, метод работы с лейтмотивами, а отсюда и особенности музыкального языка, фактуры, оркестровки.

Каждый из этих балетов интересен по-своему. В «Але и Лоллии» композитор находит прием контрастного сопоставления полярных образов-состояний, что подготавливает буйный, стремительно-темпераментный напор драматически действенных сцен «Ромео» и «Каменного цветка». В «Шуте» в центре внимания оказываются яркая характеристичность, гротесковая заостренность образов, позже примененные в обрисовке Меркуцио («Ромео»), Сестер и Мачехи («Золушка»), Северьяна («Каменный цветок»). Наконец, в «Блудном сыне» есть ценные находки в самом сложном для молодого Прокофьева ракурсе творчества — в создании лирических образов, которые займут центральное место в его последних балетах.

## 1

Создание «скифского» балета «Ала и Лоллий» явилось важным переломным моментом в творчестве раннего Прокофьева. Это не только его первое обращение к балету, но и первое крупное симфоническое полотно (до того были написаны миниатюрная симфониетта ор. 5 и две картины-настроения: «Сны» и «Осеннее»). «Скифская сюита»... дает основание взглянуть на творчество этого молодого композитора под существенно новым углом

<sup>1</sup> Резко критически относится он к снижению художественного уровня в некоторых балетных работах Мийо, Орика. См. Автобиографию С. С. Прокофьева там же, стр. 175.

зрения»<sup>1</sup>, — писал В. Г. Каратыгин. То же отмечал и Б. В. Асафьев (И. Глебов): «Его воображение и фантазия до сих пор находили свое лучшее выражение в фортепиано... сюита «Ала и Лоллий» открыла такие красочные и характеристичные звучания, что теперь не может быть сомнений: перед нами композитор, который сумеет использовать дарованные ему природой дары во всех областях музыки и с помощью всех возможных средств!»<sup>2</sup>.

Летом 1914 года, во время поездки в Лондон, Прокофьев вел переговоры с Дягилевым о написании балета на русский сказочный или доисторический сюжет. Параллельно он знакомится с новинками труппы «русского балета». Это «Дафнис и Хлоя» Равеля, «Жар-птица» и «Петрушка» Стравинского. Если прибавить сюда «Весну священную», которую Прокофьев услышал в концерте, то вот те основные ориентиры, которых он придерживался, работая над музыкой своего первого балета.

Неопытность авторов (либреттист — поэт С. Городецкий — только начинал свой творческий путь) сказалась на сырой, малодейственной драматургии балета<sup>3</sup>. Однако Городецкий, увлекавшийся тогда мотивами «скифства» (см. его ранние сборники «Ярь», «Перун»), сумел зажечь буйную фантазию Прокофьева, подтолкнул его на создание музыки, утверждающей стихийную радость бытия:

И, хмелясь победным пиром,  
За лучом бросая луч,  
Бог Перун владеет миром,  
Ясен, грозен и могуч.

(«Перун»)

Прокофьев пишет свой «скифский балет», как бы полемизируя со Стравинским<sup>4</sup> и в то же время подпадая под его могучее воздействие<sup>5</sup>. От «Весны священной» (и в какой-то мере — «Дафниса и Хлои») идет трактовка «Алы и Лоллия» как балета-симфонии с единым сквозным музыкальным развитием в рамках целых картин-эпизодов, отказ от традиционных балетных форм, малая деталлизация сюжета, который здесь больше напоминает программу симфонического произведения, нежели хореографическое либретто. Поэтому и удалось так быстро и безболезненно собрать музыку балета в четырехчастную сюиту (1915), сохранив-

<sup>1</sup> В. Г. Каратыгин. Избранные статьи. М.—Л., «Музыка», 1965, стр. 177.

<sup>2</sup> Игорь Глебов. Из недавно пережитого. В сб.: «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания», стр. 321.

<sup>3</sup> «...Лишь после многих встреч мы кое-как склотили сюжет...» — вспоминал композитор. См. Автобиографию С. С. Прокофьева там же, стр. 150.

<sup>4</sup> «Весну священную» Стравинского я уже слышал в концерте, но не понял. Весьма возможно, я искал те же образы по-своему». Из Автобиографии С. С. Прокофьева там же, стр. 151.

<sup>5</sup> Каратыгин сильно преувеличивает, называя «Скифскую сюиту» сколком с «Весны священной», но доля истины в этом есть. См.: В. Г. Каратыгин. Избранные статьи, стр. 178.

шую основные эпизоды и даже порядок их развития: первая часть — «Поклонение Велесу и Але», вторая часть — «Чужбог и пляска Нечисти», третья часть — «Ночь», четвертая часть — «Поход Лоллия и шествие Солнца».

Влияние «Весны священной» сказывается и в резких сопоставлениях эпизодов сюиты (в противовес более сглаженным, «смазанным» — у Равеля), и в решении ее финала: медленное, постепенное наращивание звучности до предела и срыв, «сброс» ее на слабой доле такта (ср. «Шествие Старейшего-Мудрейшего»; ранее этот экспрессивный прием был найден Скрябиным в генеральной кульминации «Поэмы экстаза»). Вероятно, эти же «первоисточники» подсказали Прокофьеву и огромный, четверной состав оркестра.

Можно было бы продолжить аналогии с творчеством Стравинского, сопоставив вторую часть «Скифской сюиты» с «Поганым плясом» из «Жар-птицы», а основную тему этой части — с «Шествием Старейшего-Мудрейшего»; или начало «Ночи» (русский наигрыш на фоне трелей в высоком регистре) с «Весенними хорами», а ее завершение — с «Поцелуем Земли». Однако интереснее отметить те черты самобытного почерка, которые дали повод Б. Асафьеву поставить «Скифскую сюиту» даже выше «Весны». Напомним его восторженный отклик на первое исполнение сюиты: «...Впечатление от Бородина, с его музыкой, ярко индивидуальной, могучей, насыщенной ароматом степного приволья и дикой непосредственности, должно было походить или равняться тому, что мы получаем теперь от музыки Прокофьева»<sup>1</sup>. Это новое, самобытное, огненное, живительное, брызжущее силой, бодростью, мужественной волей качество музыки было выражено Прокофьевым в первую очередь средствами мелодики и ритма (щедрость тематического дара отметил в той же статье Асафьев). Прав М. Арановский, говоря о выдвижении — уже у раннего Прокофьева — ведущей роли мелодизма<sup>2</sup>. Однако именно «Скифской сюите» он в этом почему-то отказывает, считая ее скорее «исключением из правила» (И. Нестьев также недооценивает мелодическую содержательность сюиты<sup>3</sup>). На самом же деле основные темы всех четырех частей сюиты ярки мелодически, скульптурно четки в своих ритмических закономерностях, развитие их органично, а форма предельно ясна (четырёх—восьмитакты). Они экспонируются сразу полностью, их повторы воспринимаются как близкие варианты.

Такова «тема Велеса» (по И. Глебову), с которой начинается первая часть сюиты:

<sup>1</sup> Игорь Глебов. Из недавно пережитого. В сб.: «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания», стр. 321.

<sup>2</sup> М. Арановский. Стилиевые черты инструментальной мелодики раннего Прокофьева. В сб.: «Вопросы теории и эстетики музыки», выпуск 4. М.—Л., «Музыка», 1965, стр. 200.

<sup>3</sup> См.: И. Нестьев. Прокофьев, М., Музгиз, 1957, стр. 115—116.

1 Allegro feroce  
Tr-ba picc.  
ff

Мелодия излагается трубами на фоне ритмически четкого аккомпанемента с остиной формулой доминанта—тоника в басу и аккордами дважды увеличенного лада в средних голосах. Организуется предельно простая гомофонная фактура с явным приматом мелодической линии. Затем — повтор на большую секунду выше, а в конце первой части тема идет в основной тональности, образуя трехчастность.

Так же ясна и определена основная, «воинственная» тема второй части, с четкими трехтактными фразами, подчеркнутыми одним и тем же мелодическим «зачином». Даже в центре импрессионистски окрашенной «Ночи» (третья часть) возникает томно-чувственная мелодия, ясная и завершенная по своим контурам (два четырехтакта). А основу финала составляют маршевая и танцевальная темы, вновь четко оформленные:


2<sup>a</sup> Allegro sostenuto II часть  
ff

6 [Andantino] III часть  
pp


7 Tempestoso IV часть  
f



Не менее значительную роль играет ритмика Прокофьева: буйные ритмы жизни отмечены всеми исследователями — Каратыгиным, Асафьевым, Нестьевым. По сравнению с изощренной ритмикой балетных партитур Стравинского она кажется грубой, ординарной — скандируемая метрическая сетка с засилием четырехчетвертного метра<sup>1</sup>. В первой, второй, четвертой частях буйно властвуют маршевые ритмы (здесь уместно напомнить Маяковского: «Мне ближе С. Прокофьев — дозаграничного периода. Прокофьев стремительных, грубых маршей»<sup>2</sup>). Применяемые на большом протяжении, подкрепленные остинатностью, они производят сильнейшее, почти гипнотическое воздействие, как шаманские плясы-заклинания.

Так, вся первая часть строится на возникающем уже во вступлении характернейшем «барабанном» ритме 

Маршевость основной темы второй части подчеркивается токкатным «градом» восьмых (ср. с эпизодом нашествия крестоносцев из «Ледового побоища»), а в среднем эпизоде возникает модифи-

цированный, но очень схожий ритм первой части 

Прокофьев мыслит огромными ритмическими пластами; на фоне засилия маршевых ритмов отчетливо воспринимаются трехдольные эпизоды — средний раздел второй части, тревога в третьей и восход солнца, завершающий финал.

Драматургия сюиты строится на сопоставлении яркоконтрастных эпизодов — как между частями (настороженное *pianissimo* последних тактов первой части — и зычное *tutti* «Пляски Нечисти», громогласный каданс второй части — и замороженная тишина «Ночи» и т. д.), так и внутри их («тема Велеса» и «тема Алы»; во второй части — основная тема и средний эпизод). Таким образом, здесь уже подготавливается метод «монтажа кадров», который впоследствии станет одной из характерных примет стиля Прокофьева.

И в то же время в этом своем раннем сочинении, подчас еще несколько пестром по стилю (например, в начале третьей части

<sup>1</sup> «...Целые страницы сюиты кажутся рублеными, грубо разграфленными в клетку», — пишет Каратыгин. См.: В. Г. Каратыгин. Избранные статьи, стр. 179.

<sup>2</sup> Цит. по изд.: В. Маяковский. Полное собрание сочинений, т. IV. М., ГИХЛ, 1957, стр. 229.

можно отметить влияние зыбкой, пряной атмосферы импрессионизма, а в среднем эпизоде — скрябинских «ритмов тревожных»), композитор стремится к формальному и интонационному единству. Главенствующий прием замыкания формы — трехчастность или обрамление. Они легко обнаруживаются во всех четырех частях сюиты. Наиболее своеобразны вторая часть, в которой реприза маршевой темы предельно сокращена и динамизирована, и «Ночь», симметричная по форме, в репризе которой темы идут в зеркальном порядке, а первая из них дается в обращении (редчайший для Прокофьева случай!).

Но особенно примечательна интонационная общность многих тем сюиты. Это, в первую очередь, лаконичная попевка, дважды показанная в конце «темы Велеса». Ее варианты возникают в обеих темах среднего эпизода первой части. Тот же оборот неоднократно появляется в основной теме второй части, в темах «Ночи» (в замедленном темпе, как бы в увеличении). Наконец, в финале сюиты эти же интонации приобретают более размашистый характер (септима, нона, децима), более четкий ритм. Из ритмических связей отметим уже упоминавшуюся простейшую формулу. Вот ее варианты в двух первых частях сюиты:

3 I ч., «тема Велеса»



4 I ч., «тема Ады»



II ч., начало



II ч., основная тема



II ч., средний эпизод



Связывает музыку сюиты обилие тритонов — иногда выявляемых на расстоянии или в разных полосах. Возникают и более локальные связи: например, подголосок основной темы второй части становится мелодическим голосом среднего эпизода, и т. д.

Важную формообразующую роль играют тональные соотношения. Несмотря на достаточно сложный гармонический стиль, во всех частях отчетливо выявляются тональные центры, к которым

тяготее развитие больших эпизодов. Правда, не выдерживается тональное единство всей сюиты (основная тональность первой части — C-dur, а финала — B-dur), что может быть оправдано и сценическим замыслом, и большей свободой контрастов в сюитной форме<sup>1</sup>.

Однако внутри частей уже ощущается чисто прокофьевская логика тональных соотношений: вступление к первой части звучит в d-moll (II ступень), затем возникает органичный пункт на доминанте C-dur и сама тема идет в C-dur; повторение темы — в D-dur, как второе предложение прокофьевского периода<sup>2</sup>; далее — снова через доминанту поворот к C-dur, который после более сложно гармонически организованного среднего раздела утверждается в репризе. Возникает прочный гармонический остов, крепко цементирующий сложное развитие музыки.

Подобным же образом большой заключительный эпизод финала идет на выявлении и утверждении B-dur, который в завершающем сюиту восходе солнца царствует безраздельно. А неаккордовые звуки и полиладовые фигурации переливаются в нем как краски солнечного спектра, порождая ощущение ослепительного белого цвета.

«Скифская сюита» в раннем творчестве Прокофьева занимает одно из центральных мест. Наряду со вторым фортепианным концертом (к сожалению, нам известна лишь его вторая редакция, 1923), третьей и четвертой сонатами, «Сарказмами», оперой «Игрок» она явилась произведением дерзко новаторским. Обобщенность сюжета, вызвавшая некоторую абстрактность образов, отсутствие опыта и чуткого, знающего либреттиста помешали этому сочинению Прокофьева стать полноценным балетом. Однако некоторые его особенности станут в дальнейшем характерными чертами балетного стиля зрелого Прокофьева, например: преобладание экспозиционности над развитием, причем экспозиция сразу выявляет выразительные возможности темы — гармонические, фактурные, оркестровые; примат ясно очерченной, формально завершенной мелодии в теме; четкое сопоставление контрастных эпизодов — через паузу или минимальную связку (нарастающий грохот литавр в начале второй части; ослепительно высокое *си-бемоль*, открывающее шествие Солнца).

## 2

Балет «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» в первом варианте был создан уже в 1915 году: в марте Про-

<sup>1</sup> Напомним, что кантата «Александр Невский» также начинается в C-dur, а завершается в B-dur — героической тональности Прокофьева.

<sup>2</sup> Сдвиги на большую секунду, подчеркивающие грани формы, будут характерны и для зрелого периода творчества композитора (третья часть шестой сонаты, первая часть сонаты для флейты с фортепиано).

кофьев с Дягилевым «слепили» сюжет в шести картинах<sup>1</sup>, а летом в Петрограде был закончен клавир. Следовательно, «Шут» создавался параллельно с переделкой «Алы и Лоллия» в «Скифскую сюиту». Однако завершение балета приходится лишь на лето 1920 года. По просьбе Дягилева добавлены пять антрактов, кое-что переработано и сделана оркестровка. За это пятилетие возникли уже партитуры «Классической симфонии» и кантаты «Семеро их», опер «Игрок» и «Любовь к трем апельсинам». Оркестровое мастерство Прокофьева возросло, освоена и техника работы с лейтмотивами.

«Шут» резко контрастирует «Але и Лоллию».

Во-первых, остро встал вопрос о национальном колорите музыки<sup>2</sup>. В автобиографии Прокофьев связывает русский стиль «Шута» с детскими впечатлениями от «спеваний» сонцовских девочек. В письме к И. Стравинскому от 3 июня 1915 года он говорит еще определеннее: «Пока же с большим увлечением пишу балет, который сочиняется легко, весело и заносисто. Перелистывание русских песен открыло мне массу интересных возможностей»<sup>3</sup>. Здесь нет цитат из сборников народных песен; очевидно, Прокофьев считал этот путь недостойным композитора<sup>4</sup>. (Позднее он откажется от подобного юношеского пуританства: в «Повести о настоящем человеке» и «Каменном цветке» Прокофьев даст замечательные образцы работы над народными песнями.)

Тем не менее и основные темы и весь интонационный строй музыки «Шута» ярко национальны: «Понемногу я принялся за сочинение тематического материала для «Шута», стараясь, чтобы он был настоящей русский... русский материал сочинялся с большой легкостью. Точно я коснулся непчатого края или посеял на целине — и новая земля принесла неожиданный урожай»<sup>5</sup>.

Здесь он выступает прежде всего как ученик «петербургской школы», с опорой на крестьянскую песню. В большом количестве встречаем трихордовые попевки, диатонику (даже «на белых клавишах» — эпизоды Танца смеха, Ноктюрн из пятой картины, тема Стряпки и др.), ладовую переменность. Особо отметим ладовые обороты, как важный компонент стиля Прокофьева: дорийская секста (в теме Шута, Танце шутиных жен, третьем антракте), фригийская секунда, миксолидийская септима. Возникают и более сложные ладовые образования: в Танце шутиных дочерей

---

<sup>1</sup> См. Автобиографию С. С. Прокофьева в сб.: «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания», стр. 151.

<sup>2</sup> «Только пишите такую музыку, чтобы она была русской», — приказал Дягилев. См. Автобиографию С. С. Прокофьева там же, стр. 151.

<sup>3</sup> «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы». М., «Музыка», 1965, стр. 320—321.

<sup>4</sup> Так, в связи с увертюрой на еврейские темы он писал в автобиографии: «Я отнекивался, говоря, что сочиняю только на свой музыкальный материал». См.: «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания», стр. 165.

<sup>5</sup> Там же, стр. 152.



локрийский лад с повышенной VI ступенью или в теме Шута — элемент фригийского лада с повышенной IV.

Примечательны ладовые «перекраски» как в темах, так и в вариантных проведениях. Пожалуй, наиболее насыщен такими «перекрасками» заключительный танец. По-своему пленительны ладовые «прояснения», когда после сложных «мерцаний» различных ладовых попевок вдруг проглядывает эпизод чистой «белоклавишной» диатоники.

Подобная ювелирная ладовая работа сформировалась не только в результате более близкого знакомства с народной песней, но и под воздействием музыкального языка позднего Римского-Корсакова («Кашей»), лядовских оркестровых миниатюр, «Петрушки» Стравинского. Влияние автора «Кикиморы» и «Восьми русских народных песен» можно ощутить не только в облике некоторых тем, но и в ясной графичности оркестровки.

Во-вторых, рядом с гигантоманией «Скифской сюиты» партитура «Шута» поражает своим отточенным лаконизмом. Среди плотно спрессованной мозаики мелких эпизодов выделяются несколько более развернутых сцен: танцы смеха, шутиных жен и дочерей, заключительный танец. Однако и они, по сути дела, многоэпизодны.

Музыкальный язык балета острый и аскетичный: ничего лишнего, предельная прозрачность фактуры, преобладание чистых тембров. Несомненно, сказался опыт работы над «Классической симфонией» и особенно — над близкими по стилю «Шуту» «Тремя апельсинами». Оперу-сказку и балет-сказку сближает многое. Подчеркнутая театральность, «невсамделишность» происходящего на сцене, заразительный, брызжущий весельем прокофьевский юмор. «Я просто сочинял веселый спектакль» — эти слова автора о «Трех апельсинах» в равной мере относятся и к «Шуту». Там был Труффальдино — «человек, умеющий смешить», здесь Шут — «человек, который шутит шутки».

Убийства, смерти, похороны — все это выглядит как самая откровенная бутафория, о которой моментально забываешь в калейдоскопе стремительно несущегося действия. У Прокофьева и в помине нет подразумеваемого второго плана действия, который дает о себе знать в «Петрушке» (фокус, смерть Петрушки) или в инфернальности «Истории солдата». Покоряет замечательное душевное здоровье, огромный заряд жизненных сил. «Любовь к трем апельсинам» нередко называли оперой-скерцо. Балетом-скерцо можно с равным основанием назвать «Шута».

В-третьих (и это, пожалуй, самое важное), в «Шуте» не осталось и следа той сюжетной неопределенности, которая отмечалась в первом балете. Конкретный, быстрый разворот событий, галерея гротесково очерченных действующих лиц (Шут, Шутиха, семь шутов, семь жен, семь дочерей, Купец, семь солдат) — все это направление композитора в сторону поисков яркой характеристичности музыки. Правда, действующие лица «Шута» — скорее

маски, решенные в духе народного ярмарочного спектакля — «скоморотины», нежели реальные персонажи, что подчеркивалось и лубочным оформлением М. Ларионова. Несколько нарочитая заостренность ощущается и в музыкальной обрисовке этих персонажей и ситуаций балета. И все же сквозь маски часто просвечивают живые, человеческие черточки, метко схваченные Прокофьевым-драматургом. Конечно, о развитии, росте образов здесь говорить не приходится — само задание это исключало. Зато уместно было пользоваться лейтмотивами, как своеобразными ориентирами поведения персонажей на сцене.

Лейтмотивов в этом миниатюрном балете много: каждый персонаж или группа наделена ими, причем некоторые (темы Шута, Купца) в зависимости от ситуаций широко варьируются. Подобный принцип ближе всего последним операм-сказкам Римского-Корсакова — «Золотому петушку»<sup>1</sup> и еще более «Кашею», в которых драматургическая роль оркестра очень велика. Аналогично «Кашею» основные темы «Шута» невелики по размерам («юркие», удобные для преобразований); они варьируются и мелодически, и фактурно, и темброво. Наиболее широки пределы модификаций основной темы Шута: используются ритмические варианты, изменяются интервальные соотношения, гармоническая и тембровая «перекраски». Тема звучит то по-русски распевно, то лихо, с переборами гармошки «под Стравинского», то нежно-загадочно, даже хрупко — в духе Римского-Корсакова, а то и громогласно, грубо, в низком регистре тромбонов:

4<sup>a</sup> Un poco andante 1-я картина

6 [Allegro] 1-я картина

Lento 5-я картина

<sup>1</sup> Об этом говорит И. Нестьев в своей книге «Прокофьев», стр. 197.



Филигранная работа с темами помогает выявить ситуацию, фиксировать некоторые стороны образа. В трех последних картинах балета многообразно предстает тема Купца. Она ярко характерна уже в своем основном, «экспозиционном» варианте: ее неторопливая маршевость хорошо передает и важность осанки Купца, и его торжественное шествование, а ход на тритон к IV повышенной ступени, на которой музыка застревает, говорит о тупости и упрямстве (прямая аналогия с темой Хованского). В сцене смотрин она проходит в увеличении, обволакиваясь «романтическим» флером трепетных фигураций. Когда же Купец важно уводит полюбившуюся ему Стряпку, тема в плотной звучности медной группы «плывет» по-глазуновски торжественно, импозантно. А в эпизоде паники (по поводу превращения Молодухи в Козлуху) тема, идущая в уменьшении, растворяется в токкатной скороговорке шестнадцатых. На этом фоне ее основной вариант звучит в высоких валторнах истошно, как вопль о помощи:



Подобные характеристические трансформации тем — ценные находки для реалистической обрисовки героев в зрелых произведениях Прокофьева. Здесь уже эскизно намечен метод создания острохарактерных или заостренно сатирических образов позднейших балетов. Однако пока это лишь отдельные черточки, не сливающиеся в цельный «портрет».

Подробно раскрывается, комментируется лейтмотивной мозаикой и сценическое действие. Особенно выразительны действенные «драматические» эпизоды, в которых музыка колоритно, сочно рассказывает о происходящем. Прокофьев впервые в балете применяет свой замечательный дар музыкальной характеристичности. Эта линия его творчества несомненно продолжает новаторские поиски Даргомыжского — Мусоргского, и если пока что Прокофьев ограничивается поверхностью явлений, то впоследствии через внешние приметы поведения героя он научится глубже загляды-

вать в его духовный мир. В таких эпизодах музыка словно следит за действием, иллюстрируя (вернее, подсказывая) буквально каждый жест в сценическом действии. От натурализма Прокофьева спасает чисто гоголевский юмор — «серьезной» музыкой раскрываются явно комедийные ситуации.

Так трактуется эпизод мнимого убийства Шутихи с последующим ее «волшебным» воскрешением. Музыка изображает и вспыхивающую ссору, которая завершается роковым ударом, и многозначительную сцену колдовства над плеткой, напминающую завораживающие эпизоды из «Сказок старой бабушки» или из «Мимолетностей». А затем чудесное воскрешение Шутихи, ее первые неуверенные шаги, которые постепенно переходят в безудержный пляс.

Или еще один эпизод — гибель шутиных жен. После оглушительного аккорда-удара возникает застылая мрачная квинта — торжественный момент смерти. Зловещая воркотня фаготов, «роковая» — в духе Чайковского — последовательность аккордов, хорал в тембрах низких деревянных духовых... и снова многозначительная пауза. А затем лихорадочный эпизод битья «волшебной» плеткой; нарастает град ударов с воплями и проклятиями... и опять бесстрастный хорал — свершилось! Завершает сцену чудесный комедийный штрих: последний, безнадежный удар плеткой — так, на всякий случай. И вновь вспоминается Мусоргский — его Черевик с философской ламентацией: «И так много дряни на белом свете, а ты еще и жинок наплодил» — на музыке, напоминающей размышления Бориса Годунова.

В сцене ссоры Шута с Купцом особенно ясна опора на речевые интонации. Темпераментные наскоки Шута сопровождаются верещащими, назойливыми восклицаниями на характерных для возбужденной речи интервалах септимеры, в резких крикливых тембрах высоких деревянных духовых<sup>1</sup>. Их прерывают зычные возгласы Купца с характерными тембрами валторн и тубы (ср. с ревом Медведя в «Петрушке»), а затем и более истошно «произнесенная» его основная тема. Юмор этой сценки великолепен.

Из примет стиля, формирующихся в «Шуте», отметим уже возникающую «вводно-тональность»: первая фраза темы Шута в a-moll, вторая — в gis-moll; то же соотношение в Танце дочерей (напомним аналогичные сопоставления в Танце антильских девушек и теме обиженной Золушки). Или типично прокофьевскую подготовку темы Шута: сначала полностью излагается фон темы, сам по себе достаточно выразительный, а при повторе к нему «подключается» мелодия (ср. с № 2 из «Ромео и Джульетты», где «прогулочная» музыка становится затем аккомпанементом широкой темы). Или характерное и для «Скифской сюиты» засилие двухдольности: трехдольность возникает лишь в третьем антракте

<sup>1</sup> И. Нестьев называет эту примитивную тему детской считалкой. Пожалуй, точнее было бы назвать ее «дразнилкой».

и в перебивках ритма заключительного танца. В «Шуте» подобная механическая равномерность усиливает впечатление лубочности образов. В дальнейшем Прокофьев будет более гибко использовать размеры, однако приверженность к четным размерам сохранится и постепенно из недостатка станет чертой стиля.

В целом музыка балета представляет собой мозаику лаконичных эпизодов, довольно четко сопоставленных. И роль главного объединительного момента играет развитая сеть лейтмотивов. Некоторые из них проходят через весь балет, например тема Танца шутиных жен: на ней строится фугато убийства и похоронное шествие, завершающее вторую картину. Четвертую, пятую и шестую картины связывает яркая, интенсивно развиваемая тема Купца.

Своеобразными «подведениями интонационных итогов» более местного значения становятся симфонические антракты. Лишь финальный танец выпадает из прочной сети лейтмотивных арок: музыка его самостоятельна и нова. Не реликт ли это дивертисментного финального акта классических балетов?

Организуют форму балета и крупные танцевальные номера. Принцип их построения близок рондо. Вот основные:

Танец смеха — А В А В

Танец шутиных жен — А В А В С А С

Танец шутиных дочерей — А В А В

Заключительный танец — А В А В А В А (А+В) В

Таким образом, форма рондо получается разомкнутой, динамически направленной на дальнейшее развитие. А внутри каждого танца появляется эпизод, развивающий один из лейтмотивов балета, который организует интонационные арки, прочно цементирующие положение танца в общем музыкальном развитии.

Особо следует остановиться на оркестре «Шута». Жестко звучащие громогласные tutti встречаются и здесь. Однако основу балета составляют эпизоды с прозрачной фактурой, с пристальным вниманием к чистому тембру. Достаточно взглянуть на четыре начальных такта партитуры, чтобы почувствовать обаяние прокофьевской инструментовки: отчетливое противопоставление тембров и регистров, почти пуантилистская воздушность и в то же время ясность ритмических акцентов. Эта волшебная музыка сразу вводит нас в мир театральной таинственности и условности. А в теме Шута легкое шуршание стремительных хроматических пассажей струнных создает фон «русскому» дуэту гобоя и фагота, графически четко фиксирующих терпкости прокофьевского голосоведения.

Оркестр в этом балете не только виртуозен, но и ярко характерен. Еще раз напомним мрачную воркотню фаготов в тесном расположении низкого регистра или хорал тромбонов с трепетным содроганием струнных в сцене убийства. Или «небесный» дуэт флейт, ведущий широкую русскую тему Стряпки на фоне сереб-

ристых перезвонов арфы и фортепиано, что передает женское очарование переодетого Шута.

Многочисленные отмеченные выше достоинства «Шута» ведут далеко вперед — в зрелое творчество Прокофьева. Здесь намечены принципы экспонирования и развития образов, сочетания крупных, более завершенных по форме танцев и мозаики разомкнутых действенных эпизодов. Но «Шут» — не только талантливый эскиз, самостоятельная художественная ценность его велика.

### 3

«Ала и Лоллий» и «Шут» замышлялись в 1915 году, в предреволюционное время. Следующий свой балет — «Стальной скок» — Прокофьев создает в 1925 году. Эти десять лет внесли существенные изменения в мировую атмосферу, политическую и художественную. Первые успехи молодой Советской России, бурные темпы ее роста привлекли внимание Запада. Учитывая это, идя на известный общественно-музыкальный риск, Дягилев предложил Прокофьеву обратиться к воплощению советской современной темы в балете.

Напомним, что в нашем музыкальном театре тех лет еще только велись «разведки» на этом трудном пути: таковы малоудавшиеся балет-пантомима «Красный вихрь» Дешёвова и Лопухова, опера «За Красный Петроград» Гладковского и Пруссака. А первый удержавшийся в репертуаре балет на революционную тему — «Красный мак» (1927) — был решен Глиэром «в обход» — через экзотику Китая. Прокофьев же не убоился решить аналогичную тему «в лоб». Намерения композитора были весьма серьезными, и к сочинению балета он подходил с чувством большой ответственности: «Для меня,— писал он,— как бы открывалось окно на воздух, тот свежий воздух, о котором говорил Луначарский. ... На данном этапе центр тяжести был не в занимательности сюжета, а в показе того нового, что появилось в Советском Союзе, и прежде всего его строительства»<sup>1</sup>.

Острота, злободневность сюжета вызвали резкие критические нападки на композитора с двух сторон. На Западе восприняли «Стальной скок» как произведение «большевистское», даже агитационное. После премьеры, которая состоялась 7 июня 1927 года в Париже, а затем 4 июля — в Лондоне, зарубежная печать писала: «Как апостол большевизма он не имеет равных». «Прокофьев путешествует по нашим странам, но отказывается мыслить по-нашему». Белоэмигранты назвали спектакль «колючим цветком служителей Пролеткульта». А после нью-йоркской постановки 1931 года Прокофьев задорно подчеркивал: «...огромный

---

<sup>1</sup> Автобиография С. С. Прокофьева. В сб.: «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания», стр. 175.

красный флаг взвился на сцене этого самого буржуазного из всех буржуазных театров»<sup>1</sup>. Но, с другой стороны, когда в 1929 году возникла мысль поставить балет в Большом театре, на него обрушилась резкая критика рапповцев<sup>2</sup>. «Стальной скок», таким образом, оказался под перекрестным огнем. Конечно, некоторые из критических нападок являлись справедливыми: большая тема была искусственно втиснута в «малогабаритный» спектакль (две картины), да и на самом замысле сказалось увлечение искусстве 20-х годов «машинерией», «ритмами и шумами города», что в свою очередь породило упрощенную схематичность концепции балета.

Его сценарий (совместно с композитором) сделал художник Г. Б. Якулов; это привело скорее к живописной, нежели драматической трактовке сюжета. Прокофьев за эти годы ни разу не бывал в СССР и всецело полагался на опыт недавно оттуда приехавшего художника. Якулов — крупный самобытный мастер — был близок «левым» течениям в советском искусстве 20-х годов, много экспериментировал, увлекался конструктивизмом. Сквозь призму своих исканий он и увидел сюжет будущего балета. В основу легло резкое противопоставление старого, рушащегося быта, поданного сатирически (мешочники, барыня, папиросники), и нового мира, данного плакатно, через созидание, строительство. Такой конфликт близок драматургии пьес Маяковского, и, так же как у Маяковского, сатирические зарисовки вышли ярче, конкретнее показа положительных моментов. Поэтому музыка «Поезда с мешочниками» звучит острее, характернее, нежели эпизоды «фабрики», где за рычагами машин пропадает человек.

На «Стальном скоке» (отчасти и на создававшейся параллельно с ним второй симфонии, «сделанной из железа и стали») сказалось увлечение Прокофьева модным тогда урбанизмом. Напомним некоторые факты. В 1923 году Онеггер создает «Пасифик 231», которому суждено было стать чуть ли не знаменем музыкального конструктивизма. Были и еще более рискованные попытки воплотить новые ритмы в искусстве. Ссылаясь на них (пластика А. Архипенко, живопись Ф. Леже, цикл стихов И. Бехерта «Ритмы машин»), Э. Паунд мечтал: «Возможно вообразить музыку... так тесно вошедшей в социальную и индустриальную жизнь, что все шумы большой фабрики будут ритмически регулироваться и труд рабочих вместо того, чтобы производить оглушающий шум, превратится в замечательную симфонию»<sup>3</sup>. Американский композитор Дж. Антейл ставит в Париже «Механический балет», Ф. Прателла пишет оперу «Авиатор». Отдало дань конструктивизму и молодое

<sup>1</sup> См. Автобиографию С. С. Прокофьева в сб.: «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания», стр. 180, 181.

<sup>2</sup> См.: Ю. Желдыш. Балет «Стальной скок» и его автор — Прокофьев. «Пролетарский музыкант», 1929, № 6, стр. 16—17, 19.

<sup>3</sup> С. Х. Музыкальная фабрика. «Современная музыка», 1926, № 17—18. О симфонии фабричных гудков мечтал в те годы и А. Авраамов.

советское искусство: таков «Завод» Мосолова, его же балет «Сталь». В живописи (группа ОСТ) подобное увлечение машиной доходило до натуралистического «прейскурантного» ее изображения (например, «Хронометры» Г. Барца)<sup>1</sup>. Вторая картина «Стального скока» находится в русле этих урбанистических исканий. В то же время это одно из наиболее впечатляющих воплощений «поэтики машин» в музыке.

Характерна для советского музыкального театра тех лет и другая особенность — показ положительных образов (Комиссар, Матрос) без детализации и индивидуализации, в обобщенно-плакатном плане, в духе поэтов-пролеткультовцев. В опере Дешевова «Лед и сталь» «замысел произведения предполагал показ массы, отдельных ее характерных представителей, но без индивидуальных героев»<sup>2</sup> (ср. «Железный поток» Серафимовича, «Октябрь» Эйзенштейна). Авторы балета «Красный вихрь» («Большевики», 1923—1924) — композитор В. Дешевов и постановщик Ф. Лопухов — задались целью «показать обобщенный образ революции». Лопухов даже полагал, что «свести действие к изображению судеб отдельных личностей означает принизить тему»<sup>3</sup>.

Да и основной конфликт балета — сопоставление «язв быта» и обезличенной сплоченности коллектива — часто возникал в театре 20-х годов: барахолка и завод в опере «Лед и сталь» того же Дешевова; аллегория борьбы и победы революции и обличение нэпа в «Красном вихре». Много напоминает здесь прокофьевский «Стальной скок», и поэтому, когда белоэмигрантские газеты называли его «колючим цветком Пролеткульта», они были недалеки от истины.

Для воплощения темы современности требовалась новая «интонационная база», а услышать ее композитор, временно оторванный от Родины, не мог. Творческая молодежь Советского Союза уже нащупывала эти новые пласты простых песенных интонаций (хоры Давиденко, эпизоды второй и третьей симфоний Шостаковича) — волевых, собранных, рожденных революционной песенностью. Введение их в музыку приводило зачастую к стилистической пестроте, но в то же время сообщало ей жизненную достоверность, полнокровность.

Прокофьев в «Стальном скоке» стремится обнаружить эти пласты, осуществляя «поворот... к русскому музыкальному языку... который мог бы передать современность»<sup>4</sup>. Однако пока это привело лишь к большей умозрительности, подчас надуманности, а в целом — к нарушению стилевого единства. Композитор то опирается на дореволюционную лирику (тема вступления, напомина-

<sup>1</sup> Ср. «Каталог сельскохозяйственных машин» Мийо.

<sup>2</sup> А. Гозенпуд. Русский советский оперный театр. Л., Музгиз, 1963, стр. 159.

<sup>3</sup> Ю. Слонимский. Путь балетмейстера Лопухова. Вступительная статья в кн.: Ф. Лопухов. 60 лет в балете. М., «Искусство», 1966, стр. 53.

<sup>4</sup> Автобиография С. С. Прокофьева. В сб.: «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания», стр. 175.



ющая старую фабричную песню), то искусственно конструирует динамичный, «волевой» тематизм. Показательный пример — тема Аллегро из первого номера, в развитии которой композитор рационалистически испытывает все возможные ритмические варианты простейшей трихордовой попевок. В мелодиях «Комиссаров» и «Оратора» явно слышны речевые интонации: ходы на тритон, синкопы, многократные повторы. Однако и они найдены скорее рационалистично, нежели непосредственно: в них нет ни призывного ораторского начала, ни характерности. Абстрактность таких тем становится особенно очевидной, если сравнить их с мелодическим материалом хора Давиденко «Улица волнуется». Вот где стукот современных интонаций, яркие образы революционной действительности!

Другая новая тенденция «Стального скока», о которой говорит Прокофьев, — поворот от хроматизма к диатонизму. Действительно, большинство мелодий балета диатоничны, а некоторые написаны «на белых клавишах» (тема вступления, которая повторяется в финале балета, эпизод из «Поезда с мешочниками» и другие). Однако и это самоограничение привело на первых порах к обеднению ладовой и модуляционной основы произведения. Островки «белоклавишных» эпизодов встречаются и в зрелом творчестве Прокофьева. Но там они звучат особенно выразительно именно по контрасту с хроматикой окружающих эпизодов; в диатонических темах возникают альтерированные ступени, которые становятся своеобразными «кульминациями выразительности». Темы же «Стального скока» диатоничны нарочито, «заданно» — во всех своих компонентах. Это приводит зачастую к вялости, монотонности развития, так как неяркие функционально септ- и нонакорды побочных ступеней не создают ясной перспективы гармонического движения. Короче говоря, отсутствие (или, во всяком случае, притушенность) жизненных ассоциаций привело к тому, что в музыке начала «выпирать конструкция».

В балетном творчестве Прокофьева «Стальной скок» остался единственной попыткой воплощения современной темы, своеобразным экспериментом, влияние которого на зрелые балеты композитора, однако, незначительно.

Зато два последующих сочинения — «Блудный сын» (1928) и «На Днепре» (1930) — многими своими чертами подготовили замечательные художественные находки «Ромео и Джульетты». На эти два небольших, но весьма содержательных балета до сих пор почти не обращалось внимания, хотя они его бесспорно заслуживают.

#### 4

Библейская притча о Блудном сыне трактуется Прокофьевым по-рембрандтовски, как простая жизненная история. Вот изложение содержания балета, сделанное самим композитором: «...блудный сын, забрав свое имущество, покидает семью, пирует,

поддается очарованию красавицы; ограбленный и избитый, он на коленях возвращается к отцу, который встречает его ласково и прощает...»<sup>1</sup>. Глубокая человечность сюжета помогла композитору решить музыку, в основном, в лирическом ключе. Основные действующие лица — Блудный сын, Отец, Красавица — получили выразительные характеристики. Образ главного героя дается в развитии. Это новые и очень ценные тенденции в прокофьевском творчестве.

Три картины балета идут без перерыва, действие разворачивается стремительно. Только два больших лирических эпизода останавливают его бег: встреча с Красавицей и возвращение к Отцу (этот эпизод сам композитор считал наиболее удавшимся). Сцены балета чередуются по контрасту: буйные сменяются умиротворенными, стремительные — неторопливыми. В поисках формальной завершенности сцен Прокофьев пользуется трехчастными формами, принципом рондо. Цельности развития музыки способствует также органичное развитие лейтмотивов, в основе которых — ясные, широко распетые мелодии.

Большой удачей композитора явился образ Блудного сына. Впервые в балетах Прокофьева герой показан в музыке так широко и разносторонне: юношеская самоуверенность и жажда приключений, мужественная сила, первое чувство любви, раскаяние и, наконец, тихая радость прощения — здесь содержится богатая гамма чувств, настроений, состояний. Образ раскрывается не внешними приметам (как это было в «Шуте»), а различными своими гранями, которые характеризуются несколькими темами.

Главная, мужественная лейттема сопровождает героя на протяжении всего балета. Она хорошо передает его внутреннее беспокойство, устремленность навстречу жизненным испытаниям. Вся в движении, в изменениях, она предвосхищает тему поисков Данилы из первой картины «Каменного цветка», а своей открытностью — полетную тему Ромео:



<sup>1</sup> Автобиография С. С. Прокофьева. В сб.: «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания», стр. 182.

Прозвучав тяжеломерно и значительно в басовых голосах, мелодия вырывается в верхние регистры, чтобы превратиться в мечтательную, романтически-приподнятую; на миг омрачаясь (минорный вариант, суровость оркестрового колорита), она снова взлетает в светлые регистры деревянных духовых. Прокофьев находит и фактуру, которая позже будет присуща подобным темам: насыщенную и в то же время прозрачную, с «прослойками воздуха» между ярусами широко раздвинутых голосов, легким контрапунктом и гудящими педальными басом.

Характеристику главного героя дополняют другие штрихи. В первой картине, где он беззаботен, шаловлив, его характеризует живая, безостановочно движущаяся тема с резкими поворотами мелодии и буйными прорывами аккомпанирующих аккордов (прообраз танца Меркуцио). Мужественность, силу демонстрирует сольный танец. Этот номер, с прихотливым для танца размером  $\frac{5}{4}$  является ритмической модификацией музыки первой картины (подобные ритмические варианты тем встречаются и в «Ромео», и в «Золушке»). Лирические стороны образа проявляются в большом любовном дуэте с Красавицей. Лейттема звучит здесь нежно, чуть изысканно, на легко обозначенном аккомпанементе струнных, в прозрачном тембре флейты, напоминая одну из тем Джульетты.

Сцена раскаяния вырастает в психологический монолог. Герою вспоминается отец, родной дом — самое дорогое в его жизни. В музыке возникают просветленные реминисценции соответствующих тем. Эта драматургическая находка позже разовьется в глубоко новаторские монологи-воспоминания героинь трех последних балетов. Здесь, очевидно, прообразом послужила оперная драматургия Римского-Корсакова (прощальная ария Снегурочки, ария Марфы из четвертого акта «Царской невесты»). В центре сцены возникает мудрая, спокойно-неторопливая тема Отца, которая экспонировалась в первой картине балета. Там она звучала насыщенно, своей величавой поступью предвосхищая музыку патера Лоренцо. В эпизоде раскаяния она предстает в более простом варианте, без густых подголосочных линий, тонально яснее. Вместе с задумчивым тембром валторны это и создает ощущение воспоминания о чем-то светлом, хорошем. Заканчивает балет еще одна лирическая тема, соединяющая в себе глубокий покой и задушевность. Альтерированные ступени лишь оттеняют «незамутненность» характерного для таких моментов у Прокофьева *S-dur*'а. Музыка постепенно растворяется в благоговейной тишине... Так же будут завершены «Ромео» и «Золушка».

Если лирика балета щедра и многообразна, то характеристическая сторона несколько отошла на второй план. В действенных сценах (встреча с товарищами, попойка, грабеж) меньше той конкретности, которая радуется во многих точных находках «Шута». Правда, таинственный тембр стремительно скользящих пассажей кларнета, настроенное *pianissimo* сцены грабежа (№ 7) соз-

дают настроение тревоги этого недоброго фантастического скерцо. Но все это отнюдь не конкретнее, чем в любой романтической инструментальной миниатюре.

Так же, в плане общего возбуждения, решены сцены попойки и дележа добычи. В них не найдем ни конкретных ситуаций, ни подсказок для сценического действия (ср. сцены ссор и поединков в «Ромео»). Таким образом, новый для Прокофьева лирико-психологический аспект балета приводит и к некоторым потерям за счет меньшей характеристичности образов.

Второй «короткометражный» балет — «На Днепре» — также решен в лирическом плане. В автобиографии Прокофьев говорит, что музыка балета по стилю близка «Блудному сыну» и писал он ее легко и с удовольствием. В целом во многом уступающая «Блудному сыну», некоторыми своими эпизодами она еще ближе подходит к лирике «Ромео».

Сюжет балета простой, бытовой<sup>1</sup>, но в нем уже намечается основная сюжетная коллизия «Ромео»: герой любит героиню, но она должна выйти замуж за другого; происходит столкновение с соперником, и все кончается благополучно — влюбленные вместе!<sup>2</sup>. Несмотря на то, что «первоисточники», да и сами балеты несравнимы, некоторые аналогии в настроениях и поступках намечаются.

Многие лирические эпизоды балета близки музыке «Блудного сына»: таковы страницы поэтически прозрачной, безмятежной музыки в Прологе, Pas de deux, Танце невесты, Эпilogue. Но есть в балете иная лирика: взволнованная, патетическая. Это сцена помолвки, открывающая вторую картину. В большой, широкой диапазону мелодии уже проявляется та открытая эмоциональность, которая так волнует в сценах-дуэтах Ромео и Джульетты:



<sup>1</sup> Упреки в абстрактном сочинении музыки — до создания либретто — лишены оснований. Сам композитор говорит иное: «...лирический сюжет, который мы с постановщиками придумали, был не целью, а поводом для того, чтобы попытаться достигнуть пропорциональной музыкально-хореографической постройки». «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания», стр. 188.

<sup>2</sup> Курьезно, что один из первых вариантов «Ромео» также завершал «happy end»!

Тема едина в своем развитии. Мелодия образует одну огромную волну с крутым, волевым, подчас мучительным подъемом (дважды возникает ход на малую нону вверх) и постепенным спуском-успокоением. Примечательна ее ритмическая прихотливость: мягкие толчки-синкопы, выразительнейшая триоль. Декламационные подчеркивания отдельных оборотов сообщают мелодии взволнованно-патетический характер. Особенно характерно проведение темы на кульминации: мелодию поют валторны, а в верхнем регистре — трубы; выразительность усиливается своеобразным подголоском — широкими размашистыми пассажами струнных. В таком облике она сближается с кульминационными проведениями лирических тем «Ромео» или «Каменного цветка». Выразителен и резкий спад динамики к кадансу со сменой фактуры, регистра, тембров. Подобные лаконичные переходы от насыщенной звучности к тишине и покою усиливают экспрессивность лирики Прокофьева.

В некоторых эпизодах явственно проступают русско-украинский колорит и тесно связанное с ним живое ощущение природы. Примечательны в этом отношении обе темы Вступления. Первая, начинающая и завершающая балет, — лирический наигрыш с типично русской диатоникой «белых клавиш». Еще более ярка вторая, *cis-moll*¹ная тема. Ее печальная, трогательная в своей простоте «украинская» мелодия льется в высоком тембре гобоя, как дума о Родине. Тоническая педаль начальных тактов, большие расстояния между голосами (четыре октавы от мелодии до баса!), мерно чередующиеся тихие «колокольные» аккорды валторн — создают ощущение просторов, далей. Пасторальность возникает и в других сценах балета, ярким народным колоритом, выразительной простотой музыки подготавливая последний балет Прокофьева — «Каменный цветок».

Особо нужно отметить и большую характеристичность действенных сцен. В этом отношении наиболее интересна Драка. Четкий токкатный ритм, пробег мелодических линий по всем регистрам с лихорадочной переброской от инструмента к инструменту, стремительная смена тональностей, резко обрубленные кадансы, внезапно вспыхивающие фразы-скороговорки тромбонov — все передает уже не только общую напряженность сцены, но и подсказывает ритм и характер движений борющихся. Здесь многое предвещает сцену боя в «Ромео».

Так каждое из проанализированных сочинений Прокофьева пролагало пути к его балетному шедевру. В «Але и Лоллии» накапливаются динамичные средства для обрисовки сильных чувств, напряженно-драматических коллизий. С «Шутом» утверждается острая характерность, вырабатывается точная выверенность письма¹. В двух «лирических» балетах появляются эскизы портрет-

¹ По аналогии напомним, что Мусоргский шел к созданию «Бориса» через «Саламбо» (мир возвышенных чувств, трагедийная атмосфера) и «Женитьбу» (отработка речитатива, интерес к детали).

тов героев — в балетную музыку Прокофьева входит тема любви. Постепенно складывается и самобытная «кадровая» драматургия, принципы экспозиции и развития образов.

Но ранние прокофьевские балеты имеют не только историческое значение. Лучшие из них — «Шут», «Блудный сын» — еще ждут у нас своих чутких интерпретаторов-хореографов. Самобытная выразительность этой музыки, покоряющая и в концертном исполнении, еще щедрее раскроется в сценическом истолковании — в театральном действии, драматургией которого так великолепно владел крупнейший мастер современного музыкального театра Сергей Прокофьев.

●  
ЧЕРТЫ СТИЛЯ ХОРОВОГО ТВОРЧЕСТВА ДАВИДЕНКО

1

За последние годы творчество Александра Давиденко все больше привлекает к себе внимание. Его произведения часто звучат на концертной эстраде и по радио. Возрос интерес к нему и исследователей прошлого советской музыки. Некоторыми своими чертами это прошлое все более сближается с современностью. То, что казалось давно забытым, открывается теперь своими новыми гранями. Особенно если оно связано с вечно живой темой Революции. Ее пламенным отблеском освещена самобытная творческая фигура Давиденко.

Пожалуй, среди советских композиторов 20-х годов Давиденко больше, чем кто-либо, ощущал «дыхание» революции. Всем ходом своей жизни он был подготовлен к тому, чтобы со второй половины 20-х годов стать одним из лидеров музыкальной общественности молодой советской страны. Не случайно Давиденко стал и одним из зачинателей советского музыкального искусства. Ведь он являл собой тот новый тип художника, породить который могла только революция. Эпоха ковала его общественный темперамент, она же определила и стилистику его произведений.

В личности Давиденко органично слились композитор, хоровой дирижер и музыкально-общественный деятель. Вся его жизнь была подчинена одной цели — борьбе за массовость советской музыкальной культуры, советского музыкального творчества. И активная музыкально-просветительная и пропагандистская работа среди масс была необходимым условием его существования как композитора. А его творчество неразрывно связано с деятельностью дирижера-массовика. Отсюда — выбор жанров, наиболее доступных и демократичных: песня, хор, оратория, опера. Отсюда — выбор тем и образов, связанных почти исключительно с революцией, гражданской войной и социалистическим строительством. Отсюда, наконец, и выбор средств выразительности, где на

первом плане оказывается мелодика, интонационно близкая общераспространенным фольклорным источникам.

Однако принципиальный демократизм Давиденко не был односторонним и пассивным. Он учитывал и большую тягу широких масс к искусству, и необходимость их музыкального просвещения и воспитания. Он предполагал и активное соучастие масс в строительстве новой музыкальной культуры, и их собственный культурный рост, большую внутреннюю работу над собой. Не признавая никакого ремесленничества и штампа в искусстве, Давиденко яростно выступал против примитивизма и упрощенчества, с которыми подлинный демократизм не имеет ничего общего. Он часто повторял, что «не должно быть разрыва между музыкой «серьезной» и «массовой», во всех вещах надо добиваться настоящего творчества»<sup>1</sup>. По его мнению, и массовая песня должна создаваться с учетом высоких художественных требований, без всяких скидок на «популярность», без уступок дурному вкусу. Он «... совсем не стремился к тому, чтобы его песни сами собой, без каких-либо усилий распространялись в народе. Его массовая песня, развивая и обогащая бытующий народнопесенный мелос, требовала известной активности и от поющих масс: нужно было несколько преодолеть инерцию знакомого... освоив новые мелодические штрихи»<sup>2</sup>.

Столь же активный подход обнаруживается в применении Давиденко различных средств музыкальной выразительности. Не пассивное использование фольклорного материала, а решительная динамизация народнопесенных интонаций. Не безоговорочное следование традициям классики, а тщательный отбор стилистически наиболее близких приемов. Так, европейская полифоническая техника воспринимается Давиденко именно в ее «русском» (Глинка—Танеев) преломлении. Пристальное, но и критическое внимание Давиденко привлекали Скрябин и Пуччини, Прокофьев и Стравинский. И все же сильнейшее воздействие оказал на него Мусоргский, близкий ему не только музыкально-стилистически, но и идейно-творчески.

Вдумчиво и придирчиво отбирая необходимые гармонические и фактурные находки современников, полифонические и композиционные приемы композиторов-классиков, Давиденко соединял их с новым музыкальным материалом широких демократических слоев, творчески переплавляя это соединение в горниле своей незаурядной композиторской индивидуальности. В этом кроются истоки самобытности его музыки. Давиденко первым в советском хоровом творчестве добился органического сочетания новой образности с новыми и демократичными выразительными средствами. В чрезвычайно сложном, противоречивом и вместе с тем

<sup>1</sup> С. Рязов. Воспоминания о Проколле. «Советская музыка», 1949, № 7, стр. 55.

<sup>2</sup> И. В. Нестьев. Массовая песня. В сб.: «Очерки советского музыкального творчества», том I. М.—Л., Музгиз, 1947, стр. 250.



неумолимом процессе интонационного обновления музыкального языка, протекавшем в нашей стране в послереволюционные годы, творчество Давиденко явилось одним из важнейших движущих факторов. И в этом его историческое значение.

Александр Давиденко прожил недолго, и его композиторское наследие невелико. Здесь — опера «1905 год» (совместно с Б. Шехтером), один акт оперы «1919 год» (сцена «Подъем вагона»), два хора из коллективной оратории «Путь Октября»: «На десятой версте» и «Улица волнуется»; около десятка хоровых произведений а cappella (среди них хоровая соната «Рабочий Май» и «Чеченская сюита»); помимо того — около восьмидесяти массовых песен, лучшие из которых («Конная Буденного», «Первая Конная», «Винтовочка», «Нас побить, побить хотели») приобрели широчайшую популярность в конце 20-х — начале 30-х годов.

По существу, все произведения Давиденко связаны с революционной темой — независимо от того, говорят ли они об освободительном движении исторического прошлого («Песня о Стеньке Разине», «Бурлаки», «Чеченская сюита») или непосредственно посвящены революционным событиям («На десятой версте», «Улица волнуется», «Лейтенант Шмидт», «Броненосец Потемкин», «Море яростно стонало», опера «1905 год»), рассказывают ли о событиях гражданской войны («Подъем вагона», массовые песни) или овеяны воспоминаниями о недавних героических днях («Не найти тропу лесную», «Мать», «Письмо»). Революционным энтузиазмом проникнуты и массовые песни Давиденко, связанные с тематикой социалистического строительства.

Среди авторов текстов его произведений — Маяковский и Уткин, Асеев и Д. Бедный, Жаров и Светлов, Гидаш и Сурков<sup>1</sup>. Часто можно встретить и менее известные, а также забытые имена — Ширявец (Абрамов), Поморский, Грузинов. При всей разностильности и разнокачественности стихов, они, видимо, отвечали требованиям композитора. Характерно для них почти полное отсутствие индивидуальных и индивидуализированных образов. В центре — масса: подавленная и забитая (начало «Бурлаков»), гневная и протестующая («На десятой версте», «Море яростно стонало»), восставшая и ликующая («Улица волнуется»), с энтузиазмом строящая новый мир («Подъем вагона»).

Давиденко рисует коллективного героя — революционную массу — крупным планом, не ставя перед собой задачу передать чувства и настроения отдельной личности. В соответствии с этим в музыке заметно преобладание эпического, объективного тона высказывания над лирическим, субъективным. Примечательно и соответствие характера музыкального языка манере поэтической речи. Реалистическая точность поэтической манеры авторов революционных песен («Море яростно стонало», «На десятой версте»),

<sup>1</sup> Перечисленные имена известных авторов встречаются, однако, лишь в массовых песнях и «музыкальных плакатах».

не утрачивающая силы экспрессии и глубины обобщений, вызывает к жизни скупые, лаконичные мелодико-гармонические средства. Фольклорные мотивы поэзии тесно сливаются с попевками и оборотами народнопесенного склада («Бурлаки», «Гармонь», «Улица волнуется»). Несколько отвлеченный, абстрактно-символический склад поэтического текста связан с интонационно обобщенным, иногда до схематичности, музыкальным языком («Бей молотом», «Рабочий Май», «Подъем вагона»). Впрочем, последнее является типичным для поэзии и музыки тех лет.

Но главное — Давиденко, вслед за своими старшими современниками — А. Кастальским, Г. Лобачевым и Д. Васильевым-Буглаем, решительно меняет традиционную для русской вокально-хоровой музыки тематику и идейно-образную сферу.

Сохранившееся творческое наследие Давиденко ныне издано полностью, за исключением некоторых ранних произведений. Опубликованы и мемуарные материалы о нем, некоторые его статьи и письма<sup>1</sup>. Во всей своей целостности предстает перед нами своеобразие личности и творчества Давиденко. Однако оно исследовано далеко не полностью. Здесь возможны разные аспекты.

Увлекательная задача — показать Давиденко, композитора и музыкально-общественного деятеля, в неразрывной связи с неповторимой атмосферой горячих поисков, находок и противоречий становления всей советской художественной культуры 20-х годов. В самом деле, многое в творчестве Давиденко может остаться непонятым, если рассматривать его в отрыве от поэзии Блока, Есенина и Маяковского, от театра Мейерхольда, Таирова и Вахтангова, от фильмов Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко и других ярчайших художественных явлений того времени. Образный строй и поэтика, лексические особенности и метафоричность, композиционные находки и неожиданность драматургического решения этих больших мастеров несомненно повлияли на становление Давиденко-композитора. И уж никак невозможно оторвать искусство Давиденко от таких мощных его «стимуляторов», как революционный плакат и первые детища ленинского плана монументальной пропаганды, многотысячные «действия» на площадях революционной России и мощные потоки уличных демонстраций трудящихся, бригада «синеглазых» и выступления «живой газеты»! Короче говоря, нельзя понять его вне связи с небывалой творческой активностью масс, о прекрасном размахе которой неустанно говорил В. И. Ленин.

Возможен и другой аспект: изучение особенностей творческого метода Давиденко, подробный анализ используемых им средств выразительности, драматургии и композиции и на основе этого эстетическая оценка лучших его произведений. Причем важен разбор и его песен, заложивших основы советской массовой песен-

---

<sup>1</sup> «Александр Давиденко. Воспоминания, статьи, материалы». Л., «Музыка», 1968.

ности, и его крупных хоровых сочинений, в которых — ростки советского кантатно-ораториального стиля.

Наконец, особый интерес вызывает изучение специфики интонационного строя музыки Давиденко. Подобно свежему ветру вырвалась она из привычных рамок традиционной концертной аудитории на широкий простор улиц и площадей, органично влившись в демонстрации и празднества революционной России.

Рождение нового в социальной жизни предопределяет процессы интонационного обновления в музыке. Они бурно протекали в героические годы Октябрьской революции и гражданской войны в песенном творчестве масс. Новая интонационная стихия, разумеется, не могла быть сразу же охвачена профессиональным искусством, усвоена и переплавлена им. Обновленный интонационный строй вторгался в прежде установившиеся формы художественного мышления, нарушая сложившиеся традиции. Нужно было обладать не только чутким слухом, но и суметь услышанное переплотить в новые художественные концепции.

«Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию», — призывал Блок. Тотчас же художественно полноценно откликнуться на этот призыв созданием музыки Революции удалось лишь немногим. Труден был процесс ее становления на основе «неостывшей лавы» новых непривычных интонаций. Давиденко удалось это осуществить. Многие переплеталось в интонационном строе его музыки, но главным, определяющим фактором явилась живая песенная стихия тех лет.

Что вошло в «музыкальный словарь» Давиденко из этих новых интонаций? Как они были переработаны? И как это способствовало интонационному обновлению советской музыки? Рассмотрению преимущественно этих вопросов посвящен данный очерк.

## 2

К тому времени, когда Давиденко выступил с первыми зрелыми песнями и хорами, то есть к середине 20-х годов, уже наметились некоторые из важнейших путей интонационного «вторжения» музыкальной стихии быта в профессиональную культуру. Главный источник — богатейшее наследие русского революционного фольклора.

Сама по себе революционная песня уже являлась результатом многовекового развития народного творчества, синтезировавшим различные по интонационно-жанровым истокам национальные и даже интернациональные влияния. Впервые зазвучавшие открыто лишь в послеоктябрьскую эпоху, революционные песни — явление небывалое в истории по широте массового охвата, силе социального воздействия.

От этого мощного потока берут начало и многие песенные течения периода гражданской войны. Одним из распространенных

путей становления новой песенности было перепланирование старых, повсеместно распространенных мелодий. Однако «черты нового в песнях гражданской войны проявляются не только в переосмыслении традиций разных видов народного творчества и бытовой музыки, но и в том, что линии, идущие от революционной, солдатской, крестьянской и городской песни, здесь скрещиваются, и каждая в свою очередь одна на другую»<sup>1</sup>.

Естественно, что податливей всего на изменения «баланса» в интонационной атмосфере эпохи отозвались наиболее демократические по своей природе (благодаря тесной связи с бытом народных масс) жанры профессиональной музыки. Среди них хор и хоровая песня. Здесь — первые достижения советской музыки, здесь — и арена боев за ее интонационное обновление.

Давиденко имел в этой области предшественников: это А. Кастальский (учитель Давиденко в 1922—1924 годы по Хоровой академии), Г. Лобачев и Д. Васильев-Буглай. Пытаясь своим творчеством бороться с примитивными попытками авторов так называемой «агитмузыки», эти композиторы не только активно работали над претворением революционной темы, но и пробовали пользоваться для ее воплощения интонационными оборотами революционных песен. Однако добиться органичного включения этих интонаций в мелодическую ткань своих сочинений им, в целом, не удалось. Несмотря на ценность самого факта обращения профессиональных композиторов к революционной теме в массовых жанрах, эти композиторы скорее лишь чувствовали необходимость интонационного обновления профессионального творчества, нежели ясно ощущали дальнейшие возможности развития. Они не сумели уловить главного — процессов сближения разных жанров, взаимопроникновения крестьянской, солдатской и революционной песенных традиций. Этот сплав образовывал новый музыкальный «диалект». «А ведь именно на этом диалекте, в песнях, звучавших на фронтах гражданской войны, на улицах и площадях революционных городов, народная масса выражала свои чувства и думы о новой эпохе. От контакта с живой, звучавшей вокруг песней в значительной мере зависела жизненность вновь создаваемой музыки, особенно произведений массовых жанров на темы революционной современности»<sup>2</sup>. Не сумев установить такой контакт, авторы «агитмузыки» не достигли и подлинной массовости, к которой так стремились.

Иных, более значительных результатов добился Давиденко.

Можно указать на определенные источники «интонационной информации», которые оказали решающее на него воздействие.

---

<sup>1</sup> А. Сохор. Русская советская песня. Л., «Советский композитор», 1959, стр. 87.

<sup>2</sup> Д. Житомирский. Идеи и искания А. Д. Кастальского. В сб.: «А. Д. Кастальский. Статьи, воспоминания, материалы». М., Музгиз, 1960, стр. 80.

Прежде всего, личная биография Давиденко сложилась так, что он не мог пройти мимо южнорусской (украинской и казачьей) песенности. В Одессе, где Давиденко прожил до двадцатилетнего возраста, к этому прибавились еще и матросские, портовые песни и специфический «одесский» фольклор. Служба в Красной Армии должна была, несомненно, обогатить композитора знанием старой солдатской песенности, а последовавшая позднее работа в хоро-вых кружках заводской самодеятельности укрепила знание революционной песни и песен гражданской войны, звучавших в то время повсеместно.

Кроме того, большую роль в формировании эстетических принципов Давиденко сыграло общение с Кастаньским, крупным знатоком и энтузиастом народного, в особенности крестьянского, музыкального творчества. Ведь Кастаньский не только работал над научным, теоретическим осмыслением русского фольклора, но и практически, в творчестве своем, дал образцы мастерского претворения его характерных особенностей. Он первый приобщил Давиденко к сокровищнице русской крестьянской песни. И хотя взгляд на фольклор у ученика был во многом иной, чем у учителя, — более широкий (он не только восхищался прекрасными образцами песенной архаики, но и чутко воспринимал влияния современной песни), — трудно переоценить значение тех лет, когда Давиденко учился у Кастаньского.

Вероятно, тогда же определилась у молодого композитора редкая чуткость к «выпеваемому» слову, к верно найденной интонации. Об этом, в частности, свидетельствует его известная статья «Как я работал над песней «Нас побить, побить хотели»<sup>1</sup>. Самые жанры песни и хора подсказывали ему отбор аналогичных стилистических источников интонационно-мелодического языка. И наоборот, воздействием именно этих наиболее широко распространенных в быту форм народного музицирования определяется самый их выбор композитором.

Давиденко использует фольклорный материал опосредованно. Случаи дословного цитирования единичны. В хоре «Улица волнуется» используется попевка «Соловей, соловей пташечка» из солдатской песни того же названия, а фортепианное вступление хора «Лейтенант Шмидт» построено на оборотах песни «Вы жертвою пали», в таком, слегка трансформированном, виде напоминающих запев «Варяга» («Наверх вы, товарищи») <sup>2</sup>.

Обобщенно претворяя народнопесенный материал, Давиденко почти всегда активно его преобразует. Очень точно подметил эту особенность его творческого метода Д. Шостакович: «Он часто обращается к бытующим интонациям, но всегда к самому

<sup>1</sup> «За пролетарскую музыку», 1931, № 11. Характерны также многочисленные высказывания Давиденко по этому поводу на заседаниях Проколла.

<sup>2</sup> На это сходство указала Н. Юденич в своей диссертации «Русская героическая песня и ее значение для творчества советских композиторов». Рукопись, Л., ЛОЛГК, 1953.

лучшему из музыкального быта, придавая новое качество материалу, активно его претворяя»<sup>1</sup>. Сходная мысль выражена и Д. Житомирским: «Основная заслуга Давиденко как автора массовых песен состояла в том, что он попытался творчески развить материал бытовой песни, дать ему самостоятельную, индивидуальную трактовку, вытекающую из современного ощущения жанра. Эта новая трактовка достигалась разнообразными средствами внутренней динамизации материала»<sup>2</sup>. Среди таких средств — активные и напряженные мелодические ходы (по интервалам кварты и септимы, нередко на слабых долях такта), резкие ритмические перебои и неожиданные смены метра, структурно-композиционная асимметричность, наконец, использование острых и терпких ладогармонических приемов, а также полифонизация фактуры.

Можно выделить несколько общих предпосылок в трактовке Давиденко фольклорных первоисточников.

Во-первых, он сохраняет, как правило, натурально-ладовую основу мелодики, особенно характерную для крестьянской и солдатской песенности. Случаи использования миксолидийского мажора и фригийского минора можно очень часто встретить в его вокальных произведениях. Нередко он добивается ощущения миксолидийской окраски путем устойчивого кадансирования в мажоре на доминанте (см. песни «Конная Буденного», «Первая Конная», «Винтовочка» и другие). Во-вторых, он прибегает к вычленению отдельных ритмо-интонационных формул, типичных для русского фольклора. Таковы трихордовые и пентатонические обороты («Конная Буденного», «Подъем вагона») или попевка обрядового наигрыша («Гармонь»). В-третьих, чисто композиционными средствами, которыми Давиденко пользуется также весьма охотно, особенно в песнях, он решительно ломает квадратную симметрию построений, прибегая к усеченным или расширенным предложениям и периодам (с той же целью подчас переносятся ударные слоги текста на слабые доли такта и, наоборот, — безударные на сильные).

Эти типичнейшие особенности крестьянской песенности были усвоены композитором не без воздействия Кастаньского, который как раз в эти годы создавал свои труды по русской песне. Именно то, что учитель считал оригинальнейшим, самобытнейшим в народном искусстве, ученик смело и свежо разрабатывал в своей творческой практике.

Для подтверждения сказанного обратимся к несколько необычному, но очень яркому примеру творческой манеры Давиденко. В качестве «модели» для своей песни «Нас побить, побить хо-

---

<sup>1</sup> Д. Шостакович. Александр Давиденко. «Музыкальная жизнь», 1959, № 6, стр. 8.

<sup>2</sup> Д. В. Житомирский. Из прошлого советской музыки. «Ежегодник Института истории искусств», II. М., изд-во АН СССР, 1948, стр. 352.

тели» он избрал народный напев «Во пиру была»<sup>1</sup>. Давиденко воспользовался интонациями лишь второй половины народного напева и только для заключения своей песни. Но использовал он скорее лишь «схему» мотива, так как значительно ритмически изменил его. В таком виде узнать первоисточник очень трудно.

Типичны в этом отношении все его красноармейские песни. Казалось бы, жанровый первоисточник очевиден — старая солдатская песня. И действительно, сохраняется четкость ее композиционной схемы: запев и припев, отчетливая двухчастность построения. Однако Давиденко разрушает его квадратность и повторность, выявляя антипериодичность, столь характерную для протяжной крестьянской песенности<sup>2</sup>. Так жанр походной армейской песни оказывается обогащенным композиционными средствами крестьянского песнетворчества. Аналогичные приемы распространяются и на хоровую музыку, в том числе на крупные хоровые сцены.

Миксолидийские обороты встречаются в «Гармони» и «Рабочем Мае», «Улице» и «Подъеме вагона»; фригийский лад применен в «Бурлаках». Почти все хоры дают примеры использования ладовой переменности. Пентатонические обороты, а также терпко звучащие ходы на септиму и кварту Давиденко ввел уже в первую свою массовую песню «Конная Буденного» (1925), а также в хор «Улица волнуется» (1927) и сцену «Подъем вагона» (1929):

8<sup>a</sup> Не скоро «Конная Буденного»  
*mf* Запевалы  

 С не - ба по - лу - ден - но - го жа -

Хор  

 - ра . . . . . рас - ки - ну - лась в ста - пи.

6 тенор «Улица волнуется»  
*f*  

 Сьшь, гар - мош - ка, трын - ды бря,

«Подъем вагона»  
*mf*  

 Кла - ди - те!  
 Кла - ди - те!

<sup>1</sup> Об этом свидетельствует сам композитор. См. письмо Давиденко в редакцию — в журнале «Пролетарский музыкант», 1930, № 5, стр. 44.

<sup>2</sup> Отмечено К. Дмитриевской в статье «Массовая песня А. Давиденко», в сб.: «Вопросы современной музыки». Л., Музгиз, 1963, стр. 8—11.

Характерен и упомянутый «обрядовый» мотив, лежащий в основе хора «Гармонь» (1926); он воскрешает в памяти сцены из «Снегурочки» Римского-Корсакова или попевки из «Весны священной» Стравинского. Минорный вариант этого типичнейшего национального оборота встречается и в первой части третьего фортепианного концерта Прокофьева:



Такие же опосредованные ассоциации вызывают основные темы хоров «На десятой версте» и «Улица волнуется». Для активизации движения и повышения драматической действенности Давиденко использует в средней части хора «На десятой версте» подчеркнуто акцентный ритм и скачок в мелодии одного из «ответных» вариантов темы. Это напоминает начальный мотив вступления к «Борису Годунову» Мусоргского, в котором, как в эмбрионе, содержится могучая тема хора «Расходилась, разгулялась» из сцены «Под Кромами». Впрочем, здесь есть близость не только в активизации начального тематического «зерна», но и в общем первоисточнике — крестьянской песне. Еще большее сходство с темой Мусоргского (и ее стилистическим источником) имеет главная тема хора «Улица волнуется».

Наконец, преломление народных влияний обнаруживается и в ряде фактурных хоровых приемов, преимущественно в использо-



вании подголоска, столь характерного для солдатской, а также казацкой песенности<sup>1</sup>.

Итак, усвоение музыкальных народных источников шло по пути претворения: 1) интонационно-ладовых (точнее — ладотональных) закономерностей; 2) интонационно-характерных приемов; 3) ритмо-композиционных и фактурных особенностей; 4) классических традиций в использовании аналогичных источников (Мусоргский, Кастальский).

### 3

С точки зрения процессов интонационного обновления еще важнее проследить отражение в вокальной музыке Давиденко традиции революционного фольклора.

Выше упомянулось, что в годы гражданской войны наметился поворот к тесному слиянию жанров песен крестьянских, солдатских и революционных. Давиденко и его товарищи по Проколлу пытались закрепить в художественной практике новое, выдвинутое жизнью, стилистическое единство. Тем самым затрудняется определение воздействия интонаций именно революционной песенности — как старой дооктябрьской, так и новой, периода гражданской войны. Но сомневаться в этом воздействии не приходится, ибо слуховые впечатления Давиденко были связаны в первую очередь с музыкальным бытом эпохи революции и гражданской войны: то, что звучало в те годы на улицах и площадях, на заводах и в деревне, в армии и на флоте, должно было прямо и непосредственно воздействовать на его композиторский слух. Все это и обеспечило естественное и прочное усвоение в творческой практике Давиденко интонаций революционной песни.

Однако первое наблюдение может удивить: Давиденко, в отличие от многих своих коллег по песенно-хоровому жанру, да и от тех, кто работал в области оперы и симфонии, — ни разу не цитировал мелодий революционных песен. Даже отдаленно напоминающие их интонационные обороты композитор использует крайне редко. Можно привести только три таких примера.

Уже упомянутое фортепианное обрамление в хоре «Лейтенант Шмидт» ассоциируется с мажорной серединой похоронного марша «Вы жертвою пали». Интонациям начала того же марша близка вторая фраза в запеве хора «Бей молотом». Начальная и заключительная фразы из хора «Рабочий дворец» напоминают интонации заключительной части песни «Замучен тяжелой неволей».

---

<sup>1</sup> Можно упомянуть и о таких типичных для народного многоголосия фактурных приемах, как, например, октавные унисоны в концовках, а также использование кварты в качестве консонанса (на это указала К. Дмитриевская в упомянутой статье). Эти и другие фактурные особенности выделял в своих работах Кастальский. Примеров их использования у Давиденко множество.

Других подобных примеров обнаружить не удалось. Но, по существу говоря, удивляться этому не приходится: ведь Давиденко опосредованно, обобщенно трактовал фольклорные источники. Подтверждением тому могут служить и три обработки для хора а саррелла русских революционных напевов («Узник», «Казнь», «Колодники») <sup>1</sup> и два оригинальных хора, написанных на тексты известных революционных песен («Море яростно стонало», «На десятой версте»).

Характерен сам выбор лирико-эпических, повествовательных жанров, интонационный склад которых вобрал в себя черты и крестьянской, и городской песенности. Давиденко подчеркивает, усиливает в них повествовательный момент, тогда как лирический — драматизирует. Поэтому, например, в своей хоровой транскрипции «Узника» он отказывается от гармонического минора, который ранее применил в сольном варианте обработки. Устраняя налет надрывности, печали, в какой-то мере свойственный этим песням, композитор стремится к их динамизации и насыщает ткань полифонией. Показательно и то, что к имитационным приемам он прибегает не только в запеве, где сосредоточены грустные и скорбные мотивы, но и в припеве, который своим более активным ритмом противопоставлен запеву. Таким образом, не только начало песни активизируется, становится более суровым и строгим, но и середина ее звучит более динамично, драматически действительно.

Те же приемы используются и в оригинальных произведениях Давиденко на тексты революционных поэтов.

Музыка хора «Море яростно стонало» (текст приписывается Н. Ривкину) на первый взгляд не имеет прямого отношения к русскому революционному фольклору: в начале запева появляются обороты чеченской народной мелодики. Ощущение же того, что это именно русская песня, возникает в результате использования композитором характерной ладовой переменности. В начале запева звучит d-moll (натуральный); затем появляющийся звук *h* свидетельствует о наличии скрытой переменности d-moll (дорийский) — a-moll (натуральный), а в конце уже об иной, более далекой связи d-moll (дорийский) — e-moll (фригийский), что еще более отчетливо проступает в окончании припева.

Использование сложных ладово-переменных оборотов — в духе русского народного творчества — очень типично для Давиденко. Приведу два примера:

---

<sup>1</sup> Для голоса и фортепиано Давиденко сделал шесть обработок (две из них позднее переложил для хора — они входят в число трех названных выше). Кроме того, имеется еще хоровая обработка французской песни «Ça ira» и немецкой «Маленький барабанщик», а также лишь недавно опубликованная обработка песни «Замучен тяжелой неволей» (см. сб.: «Александр Давиденко. Воспоминания, статьи, материалы»).

C. A.  
Хор  
Т. Б.

*tr* *bd.* Эй,  
Бе - рём друж - ней, брат - ва!

C. A.  
Хор  
Т. Б.

ба - бы, под - хо - ди!  
Бе - рём друж - ней!

В орбиту As-dur (первая фраза) введен Ges-dur (у женского хора), затем следует репризное повторение первой фразы. As-dur, таким образом, суммирует в себе сразу два ладовых наклонения — лидийское и миксолидийское.

11 Немного скорее «Гармонь»

Тенор  
соло  
C. A.  
Хор  
Т. Б.

прошед - ших дней. Эх, Ту - ла, Ту - ла,  
Эх, Ту - ла, Ту - ла, Ту - ла,  
Ту - ла

замедляя и затихая

мо - я!

Хор «Гармония» заключает тонический секстаккорд C-dur (с неразрешенными задержаниями секунды и сексты). Однако в мелодии альтов, предшествующей финальному аккорду, явно ощущается G-dur (миксолидийский), а присутствующий у теноров звук *b* указывает на наличие элементов F-dur.

И музыка хора «Море яростно стонало» также объединяет вокруг a-moll — d-moll (дорийский) и e-moll (фригийский), являя собой яркий пример глубокого претворения в творчестве Давиденко закономерностей и особенностей народного искусства.

Важна и другая деталь. В народном варианте мелодии присутствуют черты повествовательности<sup>1</sup> и некоторая надрывность (октавные и секстовые скачки в заключительном предложении). Давиденко употребляет более активную, действенную двухдольность ритма, а за счет использования народно-ладовых элементов (гармонического минора первоисточников здесь, конечно, нет!) и имитационных приемов решительно изгоняет налет чувствительности, достигая предельной выразительности скупыми и строгими средствами (такова, например, выразительнейшая унисонная концовка хора).

Справедливо отмечают некоторую интонационную близость начальной темы хора «На десятой версте» (текст П. Эдиета) мелодии одноименной революционной песни. Так же, как и охарактеризованная выше, она посвящена конкретным историческим событиям революции 1905 года и относится к жанру лирико-повествовательных песен. Однако и здесь наряду с удачным воплощением изобразительных моментов (пейзаж, колорит), сохраняя повествовательно-описательный характер музыки, Давиденко в значительной мере усиливает драматизм и выразительность сурового и печального рассказа. Добивается он этого различными приемами.

Во-первых, из полного текста революционной песни, содержащего 11 куплетов, композитор оставляет лишь 4. Но вместо того,

<sup>1</sup> Н. Юденич в своей диссертации верно отмечает важную в этом плане трехдольность ритма, нарушаемую лишь однажды изобразительным моментом («Волны знали, море знало»). Нужно также обратить внимание на ритмическую пунктирность затактов и симметрию строения песни в целом.

чтобы сохранить куплетную структуру песни, как он это сделал в хоре «Море яростно стонало», Давиденко дает развернутую хорovou сцену, представляющую собой трехчастную композицию с полифонически развитой серединой. Естественно, что выразительные возможности этой формы более значительны, нежели у простой куплетной песни. Во-вторых, активно применены полифонические средства — и подголосочные (в крайних частях) и имитационные (фугата в среднем разделе): драматическая действенность произведения, насыщенного полифонией, многократно возрастает. И, наконец, в-третьих, оттолкнувшись от начальной интонации революционной песни, Давиденко значительно активизирует ее интервально-ладово и ритмически. Проследим за этими изменениями:

«На десятой версте»  
(народный напев)

12<sup>a</sup> Медленно



Давиденко. «На десятой версте»

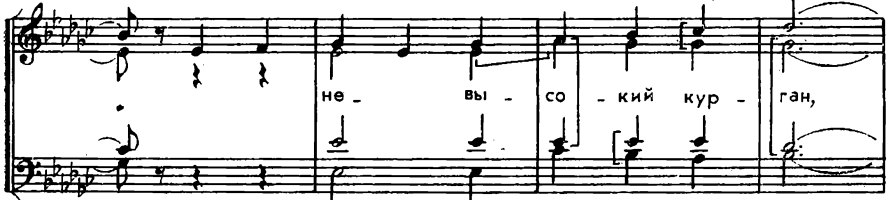
Не очень медленно

6

На де - ся - той вер - сте от сто - ли - цы



не - вы - со - кий на - сы - пан кур - ган,



е - го лю - бят зло - ве - щи - е пти - цы

и бо - лот - ный це - лу - ет ту - ман.

А!

А!

и бо - лот - ный, бо - лот - ный це - лу - ет ту - ман.

А!

А!

и бо - лот - ный це -

ту ман,

- лу - ет ту - ман.

- лу - ет ту - ман.

ту - ман.

Схема:

Композитор воспользовался лишь отдельными деталями народного напева (причем вновь «снял» мелодраматические черты, естественней «выравнивал» мелодию, привнеся в нее ладовую переменность). Интервальный же состав сильно изменен. Уже в первой фразе дан решительный подъем сначала к кварте (высшей точке развития в аналогичном месте народного песни), а затем еще на кварту выше — к септимеру звукоряда. Обилие широких скачков характерно для многих «зачинов» у Давиденко — вспомним запев «Конной Буденного». Непривычно терпко и в то же время очень динамично звучит он благодаря ходам на септиму и

кварту: на протяжении трех тактов мелодически сцепляются три кварты (и две септимы).

И в хоре «На десятой версте» поражает на протяжении первой части обилие кварт в одном голосе (по горизонтали) или между двумя голосами (по вертикали). Употребляется движение кварты от основного тона вверх, от кварты вверх к септимае, а также от кварты вниз и от основного тона вниз к квинте (что особенно существенно, так как последняя кварта использована как кадансовый консонанс). Сцепленные вместе эти три кварты дают тот же квартовый аккорд, по которому строится мелодия «Конной Буденного».

Важную роль в хоре «На десятой версте» играет и ритмический фактор. На первый взгляд Давиденко усилил «повествовательность» народной песни, прибегнув к трехдольности: он сохранил лишь активный двухдольный затакт. Поначалу, особенно в легатном звучании хора, мелодия, кажется, спокойно рассказывает о чем-то серьезном и печальном. Однако вариантно развивая начальный мотив во второй и заключительной фразе, Давиденко вводит активно-упругую ответную тему у альтов (см. заключительную фразу в примере 126). Интервально состав мелодики здесь более прост (лишь один «взлет» на кварту), однако настойчивое повторение тонического устоя указывает на скрытые динамические возможности темы. И действительно, в средней части за счет акцентности и более подвижного темпа мелодия приобретает большую энергичность, становясь темой последующего фугато. В дальнейшем ходе развития она дает еще два варианта, отдаленно напоминающих начальный:

13<sup>a</sup>

G.  
A.

*f*

И зло - ве - щ и - е ви - де - ли п ти - цы

6

G.  
A.

*ff*

при - хо - ди - ли на э - тот кур - ган.

В первом заострены до предела характерные интервальные обороты мелодии, а во втором сохраняется лишь ритмический остов темы. Но мастерски используя плотную звучность хоровых аккордов в высоком регистре, композитор добивается естественной и максимально выразительной динамической кульминации всей средней части хора.

Итак, для рассмотренных обработок характерно то, что, избегая прямого употребления оборотов и отдельных интонаций ге-

роических революционных песен-маршей<sup>1</sup> и тяготей в интонационно-ладовом отношении к крестьянской песенности, Давиденко стремится активизировать, динамизировать революционные образы средствами интервалики, ритма, полифонии и хоровой фактуры. Ему вообще было свойственно стремление расширить границы привычных жанров. Напомним в этой связи, что в жанр походной солдатской песни (чаще всего связанной с определенным, конкретным событием или сюжетом) он вносил черты эпичности, повествовательной изобразительности. Ярчайшие примеры — «Конная Буденного» и «Первая Конная».

#### 4

Какими средствами пользуется Давиденко для воссоздания революционных событий в тех своих оригинальных сочинениях, которые не связаны с фольклором даже по тексту? Ответ на этот вопрос может дать анализ хоровой сцены «Улица волнуется» из оратории «Путь Октября».

Историческая и образная конкретность, к которой непрестанно стремился Давиденко, казалось бы, предполагала интонационную достоверность материала и в стилистическом отношении. Чтобы образно передать в музыке картину праздничной демонстрации в дни Февральской революции 1917 года, композитору следовало тщательно отобрать мелодический материал. Особую трудность представляла необходимость совмещения различных жанрово-стилистических источников — тем более, что Давиденко, как всегда, обходился без явного цитирования (исключение — короткая попевка «Соловей, соловей пташечка», о которой уже говорилось).

Начальная тема хора воскрешает в памяти мелодию народной песни «Вниз по матушке по Волге». Но, разумеется, сходство лишь в самом «зачине» мелодии. Оттолкнувшись от начального «зерна» народного напева, Давиденко развивает его совершенно оригинально:

14<sup>a</sup> Давиденко. «Улица волнуется»

У - ли - ца вол - ну - ет - ся, шу - мит, гу - дит о - на

6 Русская народная песня  
«Вниз по матушке по Волге»

Вниз по ма - туш - ке, по Вол - ге

<sup>1</sup> Влияние героического революционного фольклора более отчетливо, нежели в хорах, прослеживается в некоторых массовых песнях («Марш возмущения», «Марш безработных», «Красная молодежь»).



Эта мелодия служит темой фугато — отсюда особая значимость активного ритма и характерных интервальных скачков. Невольно слух задерживается на синкопе во втором такте, довольно необычной для русской народной песни в самом начале ее изложения, зато часто встречающейся в полифонических темах; синкопа удачно подготавливает последующий активный ход на сексту.

Здесь вновь уместно вспомнить трансформацию темы вступления из «Бориса Годунова» в финальной сцене «Под Кромами». Активизация мелодии там идет прежде всего за счет большей ритмической импульсивности, а также благодаря появлению широких и энергичных ходов на сексту. Если раньше эта секстовая вершина завоевывалась постепенно, то теперь она возникает сравнительно внезапно, усиливая драматическую напряженность мелодии. И любопытно: в ходе развития тема Давиденко обнаруживает родство с названной темой Мусоргского:

М Мусоргский. «Борис Годунов»  
Пролог

15<sup>a</sup>

Сцена под Кромами

6

Как видим, для активизации тематизма народного склада Давиденко пользовался теми же методами, что и Мусоргский, а самое главное — он обращался к ним в тех же идейно-художественных целях. У Мусоргского «Расходилась, разгулялась» являет собой могучую хоровую фреску народного восстания, в хоре Давиденко воссоздана картина бурлящей революционной толпы. Таким образом, сходство не является случайным и чисто внешним.

Мы подробнее остановились на интонационной структуре данной темы, так как она играет ведущую роль в композиции всей хоровой сцены. Роль ее своеобразна. С другой стороны, тема носит эпический, повествовательный характер — это как бы слово автора («Улица волнуется, шумит, гудит она»), которое открывает картину стихийной народной демонстрации, где уже нет места спокойному рассказу, где все наслаивается друг на друга. И вот, в этой пестрой «толпе» тем, мелодий, попевок то и дело слышится звучащая в хоровых голосах или в сопровождении тема начального фугато. На первый план выступает чисто музыкальное значение данной темы — она служит своеобразным рефреном в композиции хора, придавая ей черты рондальности.

В этой сравнительно небольшой по размеру сцене имеются еще три самостоятельные темы, а кроме них еще три попевки,

имеющие вспомогательное значение. Вместе с начальной темой фугато они образуют сложный интонационно-стилистический сплав, что вполне отвечает образной специфике замысла.

Из трех последующих тем лишь одна («Кругом знамена красные») наделена повествовательным характером. Не придав ей значительной драматургической роли, Давиденко, очевидно, не стремился к четкому выявлению в ней стилистического источника; тем не менее, можно установить отдаленное сходство с революционной песней «Замучен тяжелой неволей» (да и текст этому не противоречит). Композитор компенсирует недостаточную интонационную характерность мелодии фактурно-полифоническими средствами, насыщая ее свободными имитациями и подголосками, где постоянным контрапунктом служит начальная тема («Улица»).

Две остальные темы, напротив, действенны. Их текст — прямая речь («Эй вы, серые шинели» и частушка), а интонационные истоки отчетливы. Что касается частушки, то в ней очень «подавиденковски» подчеркнуты угловатые, необычные скачки на септиму (через квинту) и октаву. В другой теме конкретность обращения определила специфически солдатскую интонацию, ритмику и фактуру. Причем Давиденко «вгоняет» переменный размер (очевидный для напева) в рамки жесткой двухдольной маршевости, еще больше заостряя «рубленный», «солдатский» характер ритма и добиваясь остроумного смещения ударных слогов текста. С солдатской песенностью связана (цитатно!) и уже упоминавшаяся попевка «Соловей, соловей пташечка», которую композитор с поразительным мастерством контрапунктически соединяет с двумя другими темами («Улица» и «Кругом знамена красные»).

Наконец две остальные попевки («Эй, гуляй, гуляй, народ» и «Играй, играй, гармонь») тесно связаны с русскими инструментальными наигрышами и призваны выразить стихийный размах сцены. Особенно важна вторая, на которой впоследствии строится развернутая кода хора, насыщенная каноническими имитациями.

На первый взгляд может показаться, что пестрое переплетение стилистически разнородных интонационных оборотов, причудливое соединение всевозможных жанров призваны передать стихийность толпы восставшего народа. Но такой вывод преждевременен. Во-первых, композитор точно следует за текстом, а текст правдиво отражает события (не забудем — ведь речь идет о феврале 1917 года). Во-вторых, здесь-то и бьет точно в цель логика музыкальной конструкции, — начальная тема фугато, как рефрен всего хора, постоянно появляется то здесь, то там, спокойно констатируя: «Улица волнуется». Нет, тот, кому принадлежит эта фраза, не даст увлечь себя разгульным настроениям и не позволит «жечь дворцы»! Этот голос «от автора» — словно голос рабочего класса. И пусть в интонационном составе хора не возникают прямые аналогии с революционной песенностью, — активная и ритмически, и интонационно начальная тема выполняет роль «ор-

ганизатора» всего остального тематизма, то есть ту же роль, что могла бы сыграть подлинная революционная песня в реально происходившей демонстрации восставшего народа.

Этим ограничим наш анализ. Задача статьи — лишь попытаться наметить пути исследования стилистики хорового творчества Давиденко.

Его искания и находки были продолжены и закреплены советскими композиторами позднейшего времени, как в области собственно песенно-хоровых жанров, так и в области оратории, оперы, симфонического творчества. Вероятно, в самой общей форме, но это воздействие можно проследить вплоть до наших дней — в «Поэме памяти Сергея Есенина» и «Патетической оратории» Г. Свиридова, в Десяти хоровых поэмах на слова революционных поэтов конца XIX — начала XX века и в последних вокально-симфонических произведениях Д. Шостаковича.

«Давиденко был новатор. Объектом его художественного внимания была новая жизнь, новые люди. Для музыкального воплощения этого нового должны были быть найдены новые средства. И, пока он жил и писал, он неустанно искал. Поэтому в наследии Давиденко обнаруживается немало «экспериментального», лишь намеченного, но не законченного. Эти произведения... в то же время... поучительны, как пример напряженных поисков художника, не боявшегося трудностей воплощения жизненных тем советской современности. Творчество Давиденко целиком, без остатка посвящено революционной действительности, и образы ее с могучей силой запечатлены в лучших произведениях замечательного советского композитора»<sup>1</sup>. В этих словах Д. Д. Шостаковича содержится сжатая, но исчерпывающая характеристика музыкального наследия Александра Давиденко.

---

<sup>1</sup> Д. Шостакович. Вместо предисловия. В сб.: «Александр Давиденко. Воспоминания, статьи, материалы», стр. 5.

●

**О НЕКОТОРЫХ ИНТОНАЦИОННЫХ ОБОРОТАХ  
В КИНОМУЗЫКЕ ШОСТАКОВИЧА**

На протяжении всего своего творческого пути Д. Д. Шостакович тесно связан с искусством кинематографии. Фильмы с его музыкой посвящены важнейшим этапам истории нашей страны: революции («Златые горы», трилогия о Максиме), гражданской войне («Подруги», «Волочаевские дни», «Человек с ружьем», «Незабываемый 1919-й»), первым пятилеткам («Одна», «Встречный»), Великой Отечественной войне («Зоя», «Молодая гвардия», «Падение Берлина», «Встреча на Эльбе», «Пять дней, пять ночей»), покорению целины («Первый эшелон»).

Эти различные по сюжету произведения связаны единими по своему социальному значению темами: жизнь и борьба народа, формирование героической личности гражданина, борца, патриота. Поэтому в галерею образов современников органично вписываются и замечательные люди прошлого (кинофильмы «Белинский», «Пирогов», «Мичурин», «Овод»).

В большинстве киноработ Шостаковича преобладает воплощение образов коллективных героев, народных движений, массовых общезначимых эмоций. Лирике Шостаковича также присуще обьективное начало, что придает ее выражению внеличный оттенок.

Музыка в этих кинофильмах играет существенную роль, хотя и не всегда рассчитана на всесторонность в охвате явлений, характеров. Появляясь в узловых моментах действия, она чаще всего подчеркивает идейно-эмоциональный смысл ситуаций, образов, абстрагируясь от конкретных «зримых» деталей. Шостаковича интересует не столько иллюстрация неповторимо-индивидуального, сколько раскрытие того общего, неизменного, «сущностного», что придает различным ситуациям и образам внутреннюю близость, единство.

Показательно высказывание самого композитора: «Считаю, что иллюстративную музыку полностью ликвидировать нельзя, но следует считать более правильным, чтобы музыка раскрывала события и отношение к ним автора. Музыка является очень сильным

средством эмоционального воздействия, поэтому она не может быть сведена только к иллюстративной»<sup>1</sup>. Отсюда и отношение к музыкальной драматургии, стремление Шостаковича найти единый стержень в последовании разрозненных в условиях кино музыкальных фрагментов.

Высокая обобщенность, симфоническая действенность — существенные черты музыки Шостаковича и в кино, где он тоже применяет (на иной жанровой основе) принципы сонатной драматургии, интенсивного интонационно-тематического развития, полифонических форм. Не случайно, что на основе своей киномузыки Шостакович создает оркестровые сюиты с внутренней музыкально-драматургической логикой последования частей. Правда, в специфических условиях киноискусства, требующего от композитора «быть максимально выразительным и минимально пространственным»<sup>2</sup>, умения порой одним мазком, одним штрихом создать емкий, драматургически осмысленный интонационный образ, возникла необходимость в менее развернутых, более лаконичных, лапидарных приемах развития.

Такое отношение Шостаковича к киномузыке тем более показательно, ибо большинство фильмов с его музыкой имеет сходную идейную направленность, а музыка к разным фильмам содержит общие черты. Стиль киномузыки Шостаковича, ее характерные элементы узнаются сразу, даже без специального анализа, причем обнаруживается, что при всем своем многообразии киномузыка Шостаковича содержит немало мигрирующих тем: в разных сочинениях в сходных или близких по смыслу эпизодах встречаются одни и те же тематические образования. (Впрочем, это относится не только к киномузыке, но и к другим областям творчества композитора.)

Особенности киномузыки Шостаковича, ее роль в создании синтетического образа, соотношение музыкальной и кинодраматургии, единство и различие киномузыки Шостаковича и других жанров его творчества — все это самостоятельные проблемы, еще мало исследованные<sup>3</sup>. Однако могут быть полезны и работы, связанные с наблюдениями над некоторыми частными особенностями киномузыки.

В данной статье рассматривается лишь несколько характерных интонационных оборотов, смысловое значение которых условно

---

<sup>1</sup> Д. Шостакович. Стенограмма доклада 9 июня 1937 года. Цит. по кн.: И. Иоффе. Музыка советского кино. Л., 1938, стр. 45.

<sup>2</sup> Д. Шостакович. Кино как школа композитора. В сб.: «30 лет советской кинематографии». М., Госкиноиздат, 1950, стр. 356.

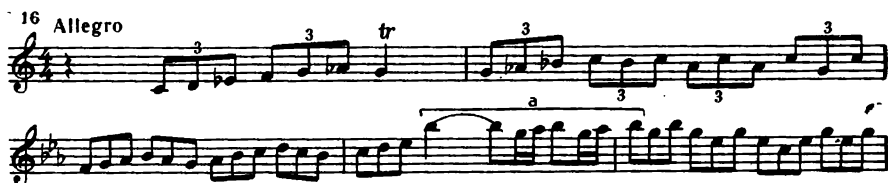
<sup>3</sup> Среди работ, затрагивающих проблемы киномузыки Шостаковича, выделим диссертацию Н. Бродянской «Музыка Шостаковича к кинофильмам» (рукопись, М., МОЛГК, 1954), исследования И. Иоффе «Музыка советского кино» (Л., 1938) и Э. Фрид «Музыка в советском кино» (Л., «Музыка», 1967). Отдельные наблюдения над киномузыкой Шостаковича содержатся в посвященных его творчеству монографиях Л. Данилевича и Г. Орлова, а также в ряде статей.

обобщенное; они являются неизменными компонентами киномузыки Шостаковича и мигрируют на протяжении десятилетия<sup>1</sup> из фильма в фильм.

## 1

В тематизме киномузыки Шостаковича большую роль играют интонационные обороты, опирающиеся на квинту мажорного лада<sup>1</sup>.

Рассмотрим тему фуги из фильма «Златые горы»:



Эта фуга — пример слияния музыкальной формы со «зрительным рядом». На экране изображается стачка бакинских рабочих; каждому новому проведению темы фуги в разных оркестровых голосах соответствует включение в действие новых групп, новых колонн бастующих. Ширясь и нарастая, музыка наглядно рисует развитие стачки. Мелодико-ритмический контур начала темы — моторная пульсация триолей в сочетании с постепенным мелодическим завоеванием все более высокого регистра — создает ощущение устремленности вверх. Словно натолкнувшись на квинту — мелодическую вершину, появляется оборот *a* (четвертый такт темы). Этот оборот подчеркивается сменой ритмического рисунка: прерывается моторная пульсация триолей и заостряется опора на сильной доле. Появляясь несколько раз, квинта воспринимается как результат предшествующего развития, как цель интонационного становления темы. Квинта подчеркивается сильной долей, стремительным поступенным ходом от III ступени лада. Этот затакт важен и тем, что при отсутствии гармонизации создается ясное ощущение тоникальности квинты. Данный интонационный оборот — не просто «общий ход» в мелодическом движении. В контексте темы фуги он приобретает особую выразительность.

Еще большее значение имеет квинтовый оборот в финале фильма «Златые горы». Композиционный прием сохраняется тот же, что и в фуге — оборот появляется на вершине развития. Лишь меняется «масштаб» — оборот, являвшийся прежде кульминацией темы фуги, разрастаясь, становится теперь основным эле-

<sup>1</sup> Для удобства систематизации каждый из оборотов обозначается определенной буквой алфавита.

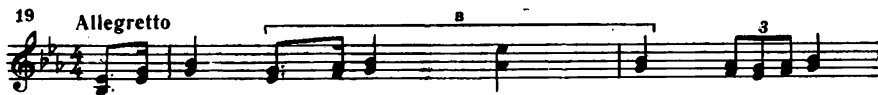
ментом кульминации целого эпизода<sup>1</sup>. Здесь он как бы вычленивается из той темы и становится самостоятельным композиционным элементом. Его тематическая значимость подчеркивается смежной лада (es-moll — Es-dur), тембром (фанфары труб):



Сходный интонационный оборот, содержащий ход от III ступени к квинте, встречается и в музыке к кинотрилогии о Максиме. Во Вступлении к сюите, как и в финале музыки «Златых гор», он помещен в коде. В основе Вступления — мелодия революционной песни «Красное знамя», в припеве которой есть интонация, опевающая квинту лада. Шостакович органично включает в ткань песни собственный мелодический материал, также подчеркивающий квинту. К ходу от III ступени к V добавляется опевающая квинту VI ступень (оборот б). Интонационному изменению сопутствует и изменение формы. Мотив, то есть построение, содержащее одну сильную долю, перерастает в фразу, причем фразу, определяющую облик всей темы:



Еще один вариант квинтового оборота *a* обнаруживается в теме демонстрации из второй серии трилогии — «Возвращение Максима». В кадрах фильма под бурным натиском толпы распахиваются тяжелые заводские ворота, и людская лавина вырывается на улицу. Маршевая тема демонстрации у четырех валторн и унисона струнных пронизана духом революционной песенности и подготавливает звучание «Варшавянки». Опорным тоном первой фразы темы опять-таки является квинта. Квинта подчеркивается и движением снизу — характерным ходом от III ступени, и сверху — квартовым скачком *b—es—b* (оборот *в*):



В музыке к кинофильму «Зоя» рассматриваемый интонационный оборот содержится в двух различных темах. Лейтмотив Зои, выражающий смелость и мужество юной героини, почти точно соответствует варианту *в* из темы демонстрации — тот же двух-

<sup>1</sup> Тема финала «Златых гор» полностью совпадает с темой коды третьей симфонии Шостаковича.

дольный размер, маршевый пунктирный ритм, кварттовый ход к тонике с возвращением к исходной V ступени:

Включенный в условия иного жанра, в мелодику лирического склада, оборот претерпевает некоторые изменения. Так, в песне о Зое, при сохранении того же интервального контура, меняется метр и ритм. Появляется трехдольность — размер  $\frac{9}{8}$ . Кварттовый ход к тонике заполняется поступенным восходящим и нисходящим движением восьмыми, что придает теме распевность, мягкость (оборот *г*):



Итак, рассмотренные выше обороты с опорой на квинту можно подразделить на несколько видов: оборот *а* — подготовка квинты ходом с III ступени; оборот *б* — добавление к обороту *а* опевания квинты VI ступенью; оборот *в* — добавление к обороту *а* скачка к тонике с возвращением к квинте; оборот *г* — добавление к обороту *а* скачка к тонике с поступенным заполнением (восходящим и нисходящим):



Эти обороты играют важную роль в мелодике киномузыки Шостаковича, их применение далеко не ограничивается приведенными примерами.

Оборот *б* лежит в основе песни детей, собирающих в солнечный день полевые цветы, в кинофильме «Падение Берлина», он же становится фоном — своего рода праздничной юбилеей — в коде «Баррикадных боев» из «Возвращения Максима», звучит в сцене «Морской бой» из кинофильма «Незабываемый 1919-й», в пейзажных зарисовках «У реки» и «В саду» из кинофильма «Падение Берлина» и во множестве других эпизодов.

Обороты *в* и *г* составляют мелодическую основу «Песни мира» из кинофильма «Встреча на Эльбе», пасторального наигрыша кларнета в лирическом эпизоде встречи героев из кинофильма «Незабываемый 1919-й», в батальных сценах «Штурм Красной горки» («Незабываемый 1919-й») и «Штурм Зееловских высот» («Падение Берлина»), в Скерцо из «Молодой гвардии» и т. д.

Приведенные интонационные обороты могут с самого начала определять облик темы, быть ее основным зерном. Либо, появля-



ясь в результате внутритематического развития, они становятся кульминацией, вершиной темы. В более крупных построениях обороты эти часто встречаются в заключительных, «результативных» разделах формы — в кодах. Их рельефность может подчеркиваться сменой фактуры, тембра, тональности. Нередко мелодия (в особенности оборот *g*) удваивается параллельными терциями. Включенные в тему не с самого начала, эти обороты иногда совпадают с модуляцией, с тональным сдвигом — сопоставлением мажорных тональностей в малотерцовом соотношении, что очень свойственно киномузыке Шостаковича.

Если композитор столь часто пользуется подобными оборотами и придает им особую роль в музыкальном контексте, то естественно возникает вопрос: какое значение они имеют в системе кинообразов, с какими внемузыкальными «обстоятельствами» связываются?

На первый взгляд может показаться, что никакой закономерной связи здесь нет. Действительно, квинтовые интонации проникают в темы, сопровождающие самые различные ситуации — демонстрации, баррикадные бои, стачки рабочих, штурмы высот, морские сражения, лирические сцены, пейзажные зарисовки, хоровые эпизоды гимнического склада и т. д. Но во всех этих ситуациях присутствует и нечто общее — стремление к свету, свободе, ощущение воздуха, простора: толпа рабочих, вырывающихся на улицу (фуга из «Златых гор»); мощная поступь уличной демонстрации (трилогия о Максиме); батальные сцены, происходящие на земле и на море; дети, собирающие в поле цветы. Чрезвычайно показательны тексты песен и хоров, содержащих эти интонации, — «Лейся вдаль, наш напев», «Хороший день, земля в цвету», «Наши нивы цветут, мы отстояли весну».

Любопытно, что иногда данные обороты несут сходный образный смысл и в других жанрах творчества Шостаковича. Нагляднее всего это проявляется в вокальных опусах. Не случайно в хоровых поэмах «На улицу» и «Песня» Шостакович обращается к тем же интонационным оборотам. Многократно повторяющийся возглас «На улицу!», зовущий на борьбу, на демонстрацию, строки «Лети, наша<sup>1</sup> песня, лети», возможно, могли вызвать у композитора музыкально-образные ассоциации с его же ранними сочинениями, сходными по тематике и даже по смыслу фразы («Лейся вдаль, наш напев» — в трилогии о Максиме). Столь же показательны тексты из других вокальных произведений Шостаковича, куда включены рассматриваемые обороты: «Родина слышит, Родина знает, как ее сын в облаках пролетает» — песня на стихи Долматовского, где доминирует ощущение воздуха, полетности; «Пой же, дудочка простая, как легко нам петь вдвоем» — средний раздел из «Песни девушки», воспевающей счастливую жизнь народа на просторах полей и лесов (цикл «Из еврейской народной поэзии»).

Несомненно, что в сочинениях Шостаковича, связанных с кинокадром или со словом, рассматриваемые квинтовые обороты имеют явные смысловые параллели. Но и в чисто инструментальных жанрах их появление (правда, в более редких случаях) можно воспринимать как некий образный «ориентир» в определенных смысловых ассоциациях (более широких и условных). Ограничимся несколькими примерами.

С характерного квинтового оборота начинается тема первой части шестого квартета. Квинта здесь подготавливается затактовым поступенным ходом от III ступени, который повторяется трижды, вслед за чем идет квартовый скачок к тонике, то есть налицо рассмотренный ранее оборот б. Кроме того, здесь, так же как и во многих приведенных примерах, движение идет параллельными терциями<sup>1</sup>. Включение данного интонационного зерна в музыкальную ткань квартета с самого начала обусловлено эмоциональным строем всего сочинения: шестой квартет — одно из самых светлых произведений Шостаковича.

Подобный пример имеется и во второй части второго квартета. Эмоционально напряженному, скорбному Речитативу (первый раздел) резко контрастирует светлая музыка начала Романса (второй раздел части), где звучит оборот б. Если неустойчивому, психологически-сложному Речитативу соответствовала ладовая усложненность, свободная, прихотливая ритмика, нефиксированный метр, то начало Романса выдержано на тонической гармонии в ясном В-dur, с четкой трехдольностью. Тем более показательное переключение в мир света и простоты совпадает с появлением квинтового оборота.

В фортепианной прелюдии № 18 (op. 87) квинтовый оборот также символизирует образный контраст, подчеркиваемый сменой темпа, динамики и тональности. Основной темп прелюдии — Moderato — сменяется Adagio, crescendo e ritenuto приводит к subito pp. После b-moll идет энгармоническая модуляция в D-dur; даже взятый отдельно, вне связи с тематизмом, этот гармонический прием — внезапная модуляция из бемольного минора в далекую диезную мажорную тональность — вызывает впечатление эмоционального переключения:

<sup>1</sup> На связь с песней из кинофильма «Падение Берлина» и с эпизодами из оратории «Песнь о лесах» указывает В. Бобровский в кн.: «Камерно-инструментальные ансамбли Шостаковича». М., «Советский композитор», 1961, стр. 181.

Музыкальные «обстоятельства», сопутствующие появлению интонаций с опорой на квинту в непрограммных сочинениях подтверждают, что это у Шостаковича не просто мелодические ходы в общем движении музыки, а зафиксированные в творческом сознании композитора интонационные обороты с определенным смысловым и драматургическим значением.

2

В киномузыке Шостаковича есть еще один квинтовый оборот — четырехзвучный мотив, подчеркивающий V ступень активным затактом со II ступени. Этот оборот дается в постоянной рит-

мической «оправе»  и появляется

обычно в кадансах. Он присутствует в мелодиях, выражающих определенную эмоциональную настроенность — мужественный и светлый пафос баррикадных боев (трилогия о Максиме), свежесть и молодость утра страны («Встречный»), торжество победившего народа («Падение Берлина», «Встреча на Эльбе»), радость мирного созидательного труда («Первый эшелон», «Песнь о лесах»):

23<sup>a</sup> Allegro «Падение Берлина»



6 Величественно «Встреча на Эльбе»



в Allegro «Песнь о лесах»



Рассмотренные типы квинтовых оборотов, включая и характерный каданс на V ступени, часто выступают в мелодике киномузыки Шостаковича в союзе с еще одним оборотом. Это затактовый ход от V ступени к тонике с последующим поступенным движением к III («золотой ход»), появляющийся в различных ладовых, тембровых и ритмических условиях в разных темах. Обратимся вначале к мажорному его варианту. Он встречается в «Возвращении Максима» в коде эпизода «Баррикадные бои» (тема

победного клича, победного ликования), в апофеозных моментах фильма «Незабываемый 1919-й». В обоих случаях сходные эмоциональные ситуации подчеркиваются тембром (медные), характерным интервальным последованием (секста, квинта, терция) и ритмом (усиление весомости сильной доли — тоники — квартovým затактом):



Композитор нередко обращается к тому же обороту и для создания настроений безмятежно светлых, пасторальных. Картина свежего прохладного утра, весеннего пробуждения в «Песне о Встречном» выражена простой и лаконичной мелодией. Из шести кадансов, неизменно гармонизованных тонической функцией, четыре даны в мелодическом положении квинты. Мелодия песни включает и характерный каданс на квинте, к которому приводит «золотой ход» (начало второй фразы запева):

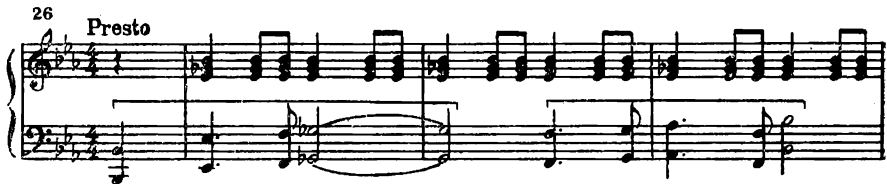


Сочетание квинтовых оборотов с «золотым ходом» обнаруживается и во многих других темах: в пасторальных эпизодах из кинофильма «Падение Берлина» («В саду» и «У реки»), в оратории «Песнь о лесах» и т. д.

Совмещение этих двух интонационных элементов рождает своеобразную звуковую «перспективу»: направленное движение от нижней квинты к верхней, от квинты неустойчивой в «золотом ходе» к квинте устойчивой в рассмотренных ранее оборотах, от квинты, подразумевающей доминантовую гармонизацию и попадающей на слабую затактовую долю, к квинте — опорному тону, завершающему мелодическое движение в данных структурных образованиях, к квинте на сильной доле с тонической гармонизацией. Особенно наглядно различие этих двух квинт проявляется в мелодиях с характерным оборотом — «кадансом», где согласуются два квартových хода:

V I — II V  
Д Т — Д Т

Темы Шостаковича, содержащие «золотой ход», в миноре приобретают черты большей действенности и суровости. Приведенный ранее пример коды «Баррикадных боев» из «Возвращения Максима» является апофеозным вариантом основной, драматической темы эпизода, где рассматриваемые обороты (и «золотой ход» и «квинтовый каданс») проходят в миноре, так что кода воспринимается как результат развития, роста, как иной аспект одного и того же образа — мужественного и решительного. Это начало борьбы и ее победный исход:



И опять напрашивается параллель с произведениями других жанров, и прежде всего с финалом пятой симфонии Шостаковича, создававшейся в то же самое время, что и фильм, в 1936—1937 годах. Приведенный *es-moll'*ный пример из киномузыки почти полностью соответствует *es-moll'*ному отрывку из симфонии (цифра 104) — совпадают и темп, и тональность, и оркестровка, и фактура, а главное — самый контур тем. В обоих случаях темы проводятся в быстром темпе, *fortissimo*, унисоном низких медных, деревянных и струнных инструментов на фоне ритмического остинато.

По-видимому, это не просто случайное совпадение, поскольку сходство подчеркивается и аналогичным переосмыслением тем в кодах. Не пытаюсь навязывать этим разным по масштабам композициям сюжетное родство, все же отметим, что в этом совпадении можно усмотреть черты известной идейно-образной близости.

Темы Шостаковича, включающие «золотой ход», могут быть и лирическими. Жанровая основа здесь — песенность. В предыдущих мелодиях «золотой ход» придавал импульсивность, устремленность мелодике, квинта в нем наделялась ритмической и ладовой неустойчивостью. В лирическом варианте сглаженности, плавности, округленности рисунка достигается противоположным приемом: V ступень становится устойчивым — и ладовым (гармонизируется тоникой), и метроритмическим (попадает на сильную долю). Кантиленность подчеркивается и одногласным проведением темы у струнных. Именно так звучит один из центральных лейтмотивов героев Краснодона (фильм «Молодая гвардия»), олицетворяющий возвышенную красоту подвига. Интонационно и эмоционально близка этой теме побочная партия «Праздничной

увертюры», начинающаяся с подобного же варианта «золотого хода»<sup>1</sup>.

И снова нетрудно заметить, что темы Шостаковича, содержащие рассматриваемые обороты, связаны с различными ситуациями, образами, имеют разную эмоциональную основу. Это и апофеозность, и героико-драматическое начало, и возвышенная лирика, и пасторальность. Однако в выражении различных настроений существует несомненное внутреннее родство. Оно проявляется в преобладании неких объективных эмоциональных состояний, проникнутых единым ощущением возвышенного, светлого.

Использование в данных темах квинтовых оборотов и «золотого хода», взятых либо изолированно, либо в сочетании, как носителей определенной смысловой и эмоциональной сферы, не является открытием Шостаковича. Но он вдохнул в эти обороты новую жизнь, подчинил их выражению своих мыслей, включил как органичный элемент своего стиля, своего языка.

Вопрос этот очень сложен и выходит за рамки статьи. С охарактеризованным выше кругом интонационно-тематических оборотов Шостакович, несомненно, постоянно встречался и в народной музыке, и в произведениях классиков. Одним из основных истоков этих интонаций является чутко услышанная и воспринятая Шостаковичем революционная песенность. Общеизвестно, что интонации и ритмы ее проникли во многие произведения композитора. Отмеченные выше «золотой ход» и обороты с квинтой можно найти в песнях революции, гражданской войны и в советских массовых песнях. Достаточно вспомнить «Марсельезу», «Красное знамя», «Замучен тяжелой неволей», «Мы кузнецы», «Конную Буденного» Давиденко и другие.

Однако истоки разбираемых интонаций уводят и в другой музыкальный пласт. Общеизвестно, что в творчестве Шостаковича нашли широкое и многообразное проявление классические тенденции, претворение опыта предшествующих композиторов. На это уже обращали внимание исследователи его творчества. Подобные связи можно проследить и на рассмотренных выше интонационных оборотах.

В музыке многих композиторов прошлого получили большое распространение интонации, основанные на тонах натурального звукоряда, которым располагали до второй трети XIX века трубы, валторны. Звучание натуральных валторн и труб (фанфары) обычно сопровождало охоту, празднества, парады. Все эти различные действия происходили на воздухе, на лоне природы. Так возникла устойчивая ассоциативная связь между интонационными оборотами, обусловленными спецификой инструментов, и практикой их употребления. Возможно поэтому попевки, основанные на

---

<sup>1</sup> Заметим, что в двух последних примерах нет сочетания «золотого хода» с квинтовыми оборотами; верхняя квинта становится равноправным звуком в мелодическом развертывании тем и ничем не выделяется в контексте.

натуральном звукоряде, стали в профессиональной музыке употребляться для характеристики героических, торжественных или пленерных ситуаций. С той же долей вероятности можно предположить, что от охотничьих фанфар ведет свое происхождение и пасторальная музыка классиков, и «валторновая лесная поэзия» ранних романтиков. Постепенно эти интонации стали освобождаться от обязательной прикреплённости к тембру и стали поручаться не только медным, но и другим инструментам (тем более, что медные получили хроматический строй). Но связь интонационных оборотов с их первоначальным смыслом оказалась достаточно устойчивой. Сошлемся на некоторые примеры.

Подобные обороты применены Моцартом. Тема второй части седьмого скрипичного концерта и, в особенности, тема финала второй сонаты для двух фортепиано содержат все три типа интонаций, опевающих квинту (б, в, г); кроме того, тема финала сонаты идет параллельными терциями на фоне тонического органичного пункта, что делает еще более явственной ее интонационную близость ко многим, приведенным ранее темам Шостаковича:

27 Allegro



Столь же характерно применение «золотого хода» в музыке пасторального склада (хор охотников из «Волшебного стрелка» Вебера, где «золотой ход» приводит к квинте).

Особенно же часто «золотой ход» употребляется в героическом аспекте: тема побочной партии первой части второй симфонии и до-мажорная тема второй части пятой симфонии Бетховена, его же «тема радости» из девятой, героические темы Вагнера, «темы родины» Сметаны и Дворжака и т. п.

Заметим, что отмеченные интонационные обороты из классической музыки подразумевают тоническую гармонизацию. Действительно, «золотой ход» опирается на звуки тонического трезвучия, подчеркивает тонику квартовым затактом. И все квинтовые обороты также основываются на устоях лада. Поэтому они чаще всего попадают на устойчивые разделы построений, преимущественно начальные.

В эти уже апробированные временем мелодические обороты Шостакович вносит много нового. В частности, обращает на себя внимание усиление тоничности<sup>1</sup>. У классиков тоничность оборотов большей частью характеризует мотив или фразу и сменяется другой гармонической функцией: так возникают тонико-доминантовые, вопросо-ответные соотношения в теме.

<sup>1</sup> Тоничность в данном случае означает гармоническую опору на трезвучие I ступени.

У Шостаковича тоничностью обычно пронизаны не только мотив или фраза, но и вся тема. Поэтому столь часто пользуется он этими оборотами в кодах, где сама функция разделов подразумевает многократное повторение тоники; или после модуляции, когда утверждение новой тональности совпадает с их появлением.

Почему так специфически звучит «Песня о Встречном», основанная на столь общеупотребительных интонациях? Тонична вся песня — и припев, и запев; все кадансы в ней гармонизируются тоникой. И даже половинный каданс на квинте лада (конец второй фразы), который у классиков гармонизовался доминантой, здесь, как и во многих других мелодиях Шостаковича, гармонизируется тоникой. Тем самым нарушается ранее привычная остановка мелодии в середине построения на неустойчивой гармонии, создающая внутренний конфликт и стремление разрешить его. У Шостаковича остановка на V ступени лада с тонической гармонией рождает ощущение, условно говоря, скорее многоточия, нежели вопросительного знака, неизбежно требующего ответа, точки.

Таким образом, трактовка Шостаковичем этих оборотов своеобразна, хотя и не противоречит уже закрепленным в прошлом ассоциациям. Подчеркивая тоничность и квинтовость, он еще больше усиливает их эмоциональную уравновешенность в сочетании с выражением открытости и просветленности.

Думается, что для Шостаковича, обращение к данным интонационным оборотам вызвано не только ассоциацией с внешними, «зрительными» представлениями (пейзаж, воздух, простор). Для него конкретная, «зримая» образность не столько изобразительна, сколько подчинена иной, выразительной «сверхзадаче». Обобщенность мышления Шостаковича проявляется и в том, что разбираемые интонации относятся к категории неких смысловых констант и призваны отразить позитивное начало, связанное с утверждением общественного этического идеала.



## ЛЕРМОНТОВ В ТЕАТРАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ ХАЧАТУРЯНА

«Моя страсть к театру такова, что если бы музыка в свое время не заполнила мои думы, я, наверно, стал бы актером»<sup>1</sup>. Слова эти принадлежат Араму Ильичу Хачатуряну. Подтверждение их — все его творчество, отмеченное тяготением к сценичности, театральности. Это органическое свойство таланта композитора проявляется в его броской, красочной музыке — и связанной, и не связанной со сценой.

Драматический театр играл большую роль на протяжении всего творческого пути Хачатуряна. Еще в 20-е годы, будучи студентом музыкального техникума имени Гнесиных, он участвовал в создании спектаклей Армянской театральной студии в Москве; а к 1958 году относится музыка к постановке «Короля Лира» в театре имени Моссовета. Театральных партитур у Хачатуряна более двадцати. Не все они равноценны, не все одинаково значительны. Хачатурян сталкивался с самым различным литературно-драматическим материалом — трагедией и сатирическим памфлетом, лирической комедией и психологической драмой, бытовой пьесой и исторической хроникой. Среди привлечших его авторов — классики армянской драматургии Г. Сундукян и А. Паронян, чьи народные бытовые пьесы и острые социально-бытовые комедии способствовали углублению у молодого тогда Хачатуряна интереса к музыкальному фольклору Закавказья. Великие художники эпохи Возрождения — Шекспир и Лопе де Вега — помогали Хачатуряну вторгаться в сложную область психологических переживаний. Интерес к пьесам советских драматургов — Н. Погодина, А. Крона, В. Шкваркина, И. Микитенко, С. Михалкова, Н. Никитина, А. Якобсона и других — был обусловлен постоянным стремлением композитора к воплощению актуальных тем современности.

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Г. Шмеевсон. Арам Хачатурян. М., «Советский композитор», 1960, стр. 6.

В этом ряду особое место занимает Лермонтов. С ним связаны лучшие страницы хачатуряновского театрального творчества: музыка к «Маскараду», а также к спектаклю Московского Художественного театра «Лермонтов». Об этих произведениях и пойдет речь в настоящей статье <sup>1</sup>.

## 1

В 1941 году в стране отмечалось столетие со дня смерти Лермонтова. К этой дате был приурочен спектакль театра имени Вахтангова «Маскарад» <sup>2</sup>. Он состоялся 21 июня, в канун Великой Отечественной войны, но быстро сошел со сцены, не успев на ней утвердиться. Детального театроведческого анализа этой постановки нет. Сохранились лишь довольно противоречивые воспоминания о спектакле его участников и современников.

Однако музыка пережила спектакль, и музыкальную концепцию «Маскарада» могли использовать режиссеры разных индивидуальностей. Не случайно позже многие театры при постановке «Маскарада» обращались к музыке Хачатуряна. Например, в Армянском драматическом театре имени Г. Сундукяна музыка удивительно органично вплелась в эмоциональный строй спектакля и даже во многом определила его <sup>3</sup>.

Музыка в драме «Маскарад», по замыслу самого поэта, должна играть значительную роль: две драматургически важные сцены даны Лермонтовым на сплошном музыкально-танцевальном фоне, а романс Нины — отнюдь не «вставной» номер: автор строит на нем драматическую коллизию. Это, очевидно, и послужило основой музыкального замысла Хачатуряна.

Важное смысловое значение имеет «тема браслета». Действительно, в драматургии пьесы браслет Нины выступает тем «вещественным» поводом, который привел к финальной катастрофе. Хачатурян писал: «...самый важный для последующего развития действия момент — Нина теряет браслет. Здесь начало трагедии. Композитор не только может позволить себе акцентировать этот эпизод, он должен это сделать так, как этого требует драматургия» <sup>4</sup>.

«Лейтмотив браслета» пронизывает всю партитуру. Он принимает облик беспокойной, хроматически ползучей фразы, звучит на фоне уменьшенного септаккорда, на зыбких, расплывчатых базах. Иногда же хроматическая попевка сменяется более мятущейся и распевной:

---

<sup>1</sup> В статье использованы материалы архивов театра имени Евгения Вахтангова и МХАТ. Партитура сюиты «Маскарад» издана Музгизом (М., 1954). Партитура сюиты «Лермонтов» выпущена в свет издательством «Музыка» (М., 1964).

<sup>2</sup> Постановка А. Тутьшкина. Художник Г. Мосеев.

<sup>3</sup> Режиссер А. Гулакян, 1949 г.

<sup>4</sup> А. Хачатурян. Пoesия, музыка, танец. «Театр», 1959, № 5, стр. 84.



Тогда и обнаруживается глубокое внутреннее родство остальной музыки «Маскарада» с лейтмотивом: в нем заключено обобщение и эмоционально-смысловое (как сгусток чувства беспокойства, взволнованности), и интонационное, ладогармоническое (преобладание уменьшенных аккордов, минор, альтерированные звуки, оstinatность попевок), и жанровое (явно ощутимая трехдольность сближает его с танцевальной сферой партитуры).

В танцевальной музыке особое место занимает Вальс. Словно предупреждая замысел режиссера и композитора, Лермонтов сам определил характер танца. Недаром Нина вспоминает:

Как новый вальс хорош! В каком-то упоенье  
Кружилась я быстрее, — и чудное стремленье  
Меня и мысль мою невольно мчало вдаль,  
И сердце сжалось: не то, чтобы печаль,  
Не то, чтоб радость...

Драматургическая роль Вальса также predetermined поэтом: это не обычный бытовой танец, музыка его должна стать действенным, активным помощником слова, сценической ситуации, психологической коллизии. С Вальсом связаны две сцены — бал с отравлением Нины и последующая сцена ее смерти. То, что окончательное решение убить жену приходит к Арбенину во время звучащего на балу Вальса, явствует из логики развития драмы. С Вальсом же связаны предчувствия Нины («Мне что-то грустно, скучно; конечно, ждет меня беда»).

Хачатурян и создал Вальс, как психологизированный танец, использовав богатый опыт русской классической традиции вальса-настроения, вальса — лирического подтекста душевного состояния. Это не просто вальс, а, по меткому выражению И. Андроникова, «обобщение романтической вальсовости, ее квинтэссенция»<sup>1</sup>.

Вальс — типичная для Хачатуряна трехчастная композиция, по-театральному лаконичная, с выпуклым и ярким тематизмом. Крайние части связаны с основным настроением. Обаяние грусти создается скупыми средствами. Преобладающий лад — дважды гармонический a-moll — находит очень выразительное преломле-

<sup>1</sup> И. Андроников. Вальс Арбенина. «Огонек», 1960, № 1, стр. 24.

ние. Последование ступеней: V—VII гармоническая — I—II—III—  
—IV повышенная — V — еще не раз встретится у Хачатуряна, как  
воплощение грустных, скорбных чувств. Точная имитация этой  
«лейтмопевки», почти механическое ее повторение и создает впечат-  
ление то эха-отзвука, то покорно-усталого оцепенения, то,  
напротив, безудержного упоения, «чудного стремленья», движения  
вперед, бесконечного кружения. Характерны также специфические  
вздохи-задержания, прерванный каданс.

Музыка среднего раздела более объективизирована. Исчезает  
душевная теплота, связывающая Вальс с образом Нины, — исче-  
зает его интимность: на сцене появляются «приличьем стянутые  
маски» — любезно улыбающиеся дамы и кавалеры. Интересная  
деталь — меняется не только характер музыки, меняется даже  
ее жанровая суть: это уже не вальс, а скорее полонез или мазурка,  
правда, лишь слегка намеченные:

29 Tempo di Valse



Но контраст дан скорее тонко, чем резко. К тому же средний  
раздел невелик. И вытеснить господствующее настроение ему не  
удается<sup>1</sup>.

Танец иного плана — Мазурка.<sup>2</sup> В ней нет психологической тон-  
кости Вальса, нет его печального оттенка. Это противоположный  
Вальсу мир: танец скорее общий, чем индивидуализированный,  
скорее «светский», нежели личный.

Мазурка отличается прежде всего общей мажорностью настро-  
ения, она выдержана в едином плане<sup>2</sup>. Поэтому даже общие с  
Вальсом выразительные средства (интервалы увеличенной секунды  
и уменьшенной терции, хроматизмы и альтерации, та же перио-  
дичность фраз) воспринимаются совершенно иначе. Структура  
Мазурки тоже трехчастна. Но трехчастность эта иная нежели в

<sup>1</sup> Впрочем, само это господствующее настроение достаточно многозначно: в  
Вальсе можно уловить одновременно блеск, нарядность, даже эффектность и —  
горькую, затаенную грусть.

<sup>2</sup> Правда, в минорном разделе Мазурки можно услышать отзвуки настро-  
ения Вальса (нисходящая хроматическая фигура-остинато).

Вальсе: контраст разделов формы выявлен здесь путем тематического контраста.

Еще более резким антиподом Вальса является Галоп<sup>1</sup>. Это как бы иллюстрация слов Арбенина о светской маскарадной толпе, которая «пестреет и жужжит». В ритмопластическом рисунке головокружительного Галопа основное — неумолчный говор восьмых, как канва, остов для интонационных «россыпей» деревянных инструментов. На этом четко пульсирующем галопно-полечном аккомпанементе взлетает и затем будто рассыпается основная тема.

Схемы построения всех трех танцев внешне почти одинаковы, но восприятие их композиций различно; так, в Галопе ощущаются черты рондальности, благодаря неоднократному проведению основной темы, по характеру и манере изложения приближающейся к традиционному рефрену рондо. Как и в Мазурке, средний раздел не составляет контраста с крайними. Есть в Галопе лишь единственный момент, когда приостанавливается на мгновение *regrettant mobile* и кларнет задумчиво заводит печальную импровизацию (типа маленькой каденции). На мгновение словно крупным планом «выхвачен» Арбенин (после эпизода с Неизвестным), духовно чуждый окружающей среде. И вновь кружится толпа, увлекающая всех в своем стремительном потоке.

Итак, две большие танцевальные сцены — и три танца. Какова их последовательность, каково их драматургическое значение?

В сцене маскарада (вторая картина) завязка только намечается. Господствует атмосфера беспечности и жизнерадостности. Единственная мрачная нота — появление и пророчество Неизвестного. Иной оттенок действию придают и философские раздумья Арбенина. А в целом сцена маскарада — это своеобразный «портрет» среды.

Картина бала находится в третьем акте, ближе к трагической развязке. Основная героиня бала — Нина: ее судьба, ее предчувствия, ее грусть определяют эмоциональный строй картины. Меняется направление мыслей Арбенина. Именно на балу он приходит к решению об убийстве.

В танцах Хачатуряна сконцентрированы основные образные сферы: в Галопе — сцены маскарада, в Вальсе — бала. Мазурка же связывает их между собой, словно занимая промежуточное положение.

Иную, служебную функцию выполняют две однотипные по значению темы, они обозначены композитором как «тема Казарина и игорных домов», «тема Баронессы, отзвуки маскарада». Тем не менее это скорее характеристики не действующих лиц, а определенной сценической ситуации. Оба музыкальных эпизода проходят в спектакле дважды. Тема Казарина впервые звучит в игорном доме, а затем — во втором акте, когда Казарин напоминает Арбенину их прежнюю жизнь игроков. Тема Баронессы появляется

<sup>1</sup> В музыке к спектаклю он, в отличие от сюиты, был назван «Полька-галоп».

при выходе ее на маскараде и знаменуя собой начало интриги; второй же раз, в воспоминаниях Баронессы (второй акт), она звучит, как «отзвуки маскарада».

По тематизму эти музыкальные эпизоды различны, и все же в них есть нечто общее: танцевальный склад, так или иначе ощущаемый в музыке.

Танцевальная сфера хачатуряновской партитуры дополняется другой, которую образуют Ноктюрн, Романс и Хорал.

Ноктюрн<sup>1</sup> воспринимается как лирическое интермеццо, как стругок лирических настроений драмы, что определяет его драматургическую роль: он связывается с образом Нины. В театре имени Сундукяна Ноктюрн сопровождал лирические сцены с ее участием<sup>2</sup>. Отношение к Нине Арбенина — «это не радость влюбленного, не испепеляющая страсть романтического героя, а глубокая радость мыслителя, среди хаоса вдруг нашедшего гармонию. Светлая музыка Хачатуряна, сопровождающая появление Нины, не кажется ненужной условностью в этом спектакле — это мелодия души самого Арбенина»<sup>3</sup>.

В основе Ноктюрна — проникновенная мелодия большой взволнованности и задумчивости, которую ведет скрипка соло:



Это одна из вдохновенных находок Хачатуряна. Ритмо-интонационный рисунок и тип развития (сквозное дыхание) напоминают многие лирические темы хачатуряновских произведений, его инструментальные кантилены (медленные части концертов, особенно скрипичного, побочные партии сонатных аллегро, балетные адажио и т. д.). Ладо-интонационная сфера Ноктюрна в известной мере близка Вальсу: тема начинается с доминанты и заполняет своим поступенным движением вверх октаву. «Грустная» минорность и здесь усугубляется увеличенной секундой, образуемой повышенной IV ступенью; в Ноктюрне можно обнаружить даже некоторые интонации Вальса.

По настроению и выразительным средствам Ноктюрну близок Романс Нины, но роль его более значительна: слова его полны глубокого тайного смысла.

<sup>1</sup> В рукописи архива театра имени Вахтангова он назван Романсом.

<sup>2</sup> В архиве театра имени Вахтангова не сохранилось указаний, где исполнялась музыка Ноктюрна.

<sup>3</sup> Б. Емельянов. Два «Маскарада». «Театр», 1952, № 5, стр. 49.

Как у Глазунова<sup>1</sup> и В. Пушкина<sup>2</sup>, так и у Хачатуряна Романс Нины — одно из важных смысловых звеньев общего музыкально-драматургического развития. Глазунов симфонизирует Романс и включает его, видоизменяя, в сцену смерти Нины. То же делает и Пушкин, строя на теме Романса увертюру, всю сцену смерти и реквием. У Хачатуряна Романс присутствует в партитуре только однажды (его средний раздел звучит, правда, в среднем же разделе финального Хорала, но он не симфонизируется, а словно наминается). Однако эмоциональное богатство Романса Нины роднит его и с Вальсом, и с Ноктюрном, с которыми он имеет и более конкретные интонационные связи. Начальная попевка Романса воспроизводит начало Вальса:

31 *Andante*

Ког - да пе - чаль сле - зой не -

- воль - ной пром - чит - ся по гла - зам тво - им

В то же время по широте дыхания тема Романса близка Ноктюрну. Правда, Ноктюрну, как произведению инструментальному, свойственны больший диапазон, «волновое» развитие мелодии. В Романсе же Хачатурян скован возможностями человеческого голоса. Однако природа мелодизма Хачатуряна, инструментальная в своей основе, позволяет в известной мере абстрагироваться от деталей текста и развивать мелодию нередко независимо от него. Так Романс Нины — скорее тонко переданное настроение, прочувствованный и претворенный в музыке подтекст стиха, нежели его мелодико-декламационное воплощение. Это сказывается и на структуре Романса: текст Лермонтова предполагает куплетное строение, Хачатурян же дает трехчастную композицию, где средний раздел вносит успокоение.

Финалом всей музыкально-драматической композиции является Хорал. Это не просто музыкальный фон отпевания Нины, психологическая функция Хорала шире: он выражает опустошенность души Арбенина, общий тоскливо-мрачный колорит сцены.

<sup>1</sup> Музыка к спектаклю «Маскарад», режиссер Вс. Мейерхольд, Александринский театр, 1917 г.

<sup>2</sup> Музыка к кинофильму «Маскарад», режиссер С. Герасимов, 1941 г.

Строение Хорала, как это часто встречается у Хачатуряна, симметрично (вступление, три части, заключение). Вступление открывает финальный акт заупокойным набатным звоном, в основе которого — фа-минорное тоническое трезвучие с секстой (ее вариантным чередованием: *des—d*). Две крайние, основные части — это похоронное хоральное песнопение, построенное на часто применяемой композитором теме католической секвенции «Dies irae» — своеобразном музыкальном *temento mori*, символе смерти. Оно поручено хору женских голосов, поющих с закрытым ртом, без слов. Подобный впечатляющий тембровый прием будет использован потом Хачатуряном — прирожденным колористом — в финальном реквиеме «Спартака».

Таковы главенствующие музыкальные образы хачатуряновского «Маскарада». Композитор добивался созвучия духу лермонтовской пьесы, стремясь запечатлеть ее внутреннюю душевную устремленность. «Что-то демоническое есть в этом вальсе. Что-то загадочное, прекрасное заключено в этой музыке — властная сила, так отвечающая энергии лермонтовской поэзии, взметенность, взволнованность, ощущение трагедии, которая вызвала его к жизни. Трудно представить себе музыку, более отвечающую характеру романтической драмы Лермонтова. Если б сказать вам, что это музыка к одному из творений Пушкина, вы не поверите. Это Лермонтов! Это его победительная и прекрасная скорбь, торжество его стиха, его мысли»<sup>1</sup>.

Хачатурян пошел иным путем, чем, например, Глазунов, использовавший подлинную музыку Глинки<sup>2</sup> и в этом же плане создавший оригинальные номера (танцы, марш, фортепианные миниатюры). Хачатурян пишет по-своему, обнаруживая лишь духовное родство с русской классикой. Не возникает сомнений, что Вальс, например, создан под непосредственным влиянием психологизированного танца Глинки, Чайковского, Глазунова. Но Галоп при всех своих классических корнях обнаруживает сходство и с современными советскими эстрадными пьесами.

Так завершилась первая встреча Хачатуряна с Лермонтовым. В результате ее был найден определенный аспект освещения лермонтовской темы, основная образно-эмоциональная сфера, круг выразительных средств.

## 2

Успех музыки к «Маскараду»<sup>3</sup> способствовал тому, что спустя 13 лет после спектакля вахтанговского театра к Хачатуряну

<sup>1</sup> И. Андроников. Вальс Арбенина. «Огонек», 1960, № 1, стр. 23.

<sup>2</sup> Андроников считает, что «Вальс-фантазия» Глинки, включенный Глазуновым в спектакль «Маскарад», ближе элегической поэзии Баратынского, нежели бурным страстям романтической драмы Лермонтова.

<sup>3</sup> Сюита из музыки к «Маскараду» (1943) сразу же завоевала признание. Своей популярностью Вальс мог поспорить лишь с Танцем с саблями. Ни одна радиопередача или концерт-лекция о поэзии Лермонтова в музыке не обходилась без иллюстрации музыкой Хачатуряна.



обратился МХАТ, приступив к работе над пьесой Бориса Лавренева «Лермонтов»<sup>1</sup>.

Пьеса, однако, не удалась драматургу. В ней отсутствовал дух пламенной неукротимости, столь характерной для Лермонтова. И, главное, не было, по существу, образа творца, его «исполинского взмаха, демонского полета — с небом гордой вражды»<sup>2</sup>. Вместо этого перед зрителем предстал «гусар, наделенный чертами байронического героя, раздраженный насмешник и забияка»<sup>3</sup>. Пресса единодушно отмечала неудачу премьеры<sup>4</sup>.

Задача композитора оказалась нелегкой. Пьеса Лавренева предполагала большое количество музыки. Драматург специально насыщал ею сценическую ткань, желая подчеркнуть музыкальность не только поэзии, но и самой личности Лермонтова<sup>5</sup>. Это неоднократно подчеркивается в тексте пьесы и в авторских ремарках<sup>6</sup>. Однако в пассивном следовании авторским указаниям таилась реальная опасность: музыка могла быть низведена на роль иллюстрации.

Хачатурян сумел избежать иллюстративности. Он далеко не всегда и не во всем исходил из задания драматурга. У композитора была своя концепция. Музыкальных эпизодов всего пять. В целом они составляют законченное композиционное целое — своего рода сюиту.

...При открытии занавеса на сцене темно. На тюле в рамке из черного флера освещена цифра 1837, под ней текст: «Солнце нашей поэзии закатилось. Пушкин скончался, скончался во цвете лет, в середине своего великого поприща! Более говорить о сем не имеем силы, да и не нужно; всякое русское сердце знает всю цену этой невознаградимой потери, и всякое русское сердце будет растерзано».

Звучит Траурная прелюдия (в рабочем экземпляре партитуры она названа «На смерть Пушкина»). Это небольшой симфониче-

<sup>1</sup> Режиссеры В. Станицын и И. Раевский. Художник А. Понсов. Премьера состоялась 18 декабря 1954 г.

<sup>2</sup> В. Г. Белинский. М. Ю. Лермонтов. Статьи и рецензии. Л., ОГИЗ, 1941, стр. 238.

<sup>3</sup> И. Андроников. Лермонтов. «Правда», 1955, 23 января.

<sup>4</sup> См. помимо статьи И. Андроникова отзывы: Н. Толченева, Т. Чеботаревская. Невплощенный образ. «Советская культура», 1955, 18 января; Л. Гроссман. Неосуществленный замысел. «Вечерняя Москва», 1955, 18 января; В. Жданов. Нерешенная задача. «Комсомольская правда», 1955, 16 января.

<sup>5</sup> Поэт был одаренным музыкантом, играл на нескольких инструментах, пел и даже писал музыку на собственные тексты. Он остро чувствовал музыку стиха, предлагая ставить «ноты под словами» (см. письмо к М. А. Лопухиной от 23 декабря 1834 года). О пленительной музыкальности лермонтовской поэзии писали многие исследователи; Белинский указывал, что каждой своей строкой он вызывает «ощущение музыкальных аккордов» (В. Г. Белинский. М. Ю. Лермонтов. Статьи и рецензии, стр. 207).

<sup>6</sup> «Стихи твои — сама музыка», — говорит поэту один из персонажей. В ремарках читаем: «Лермонтов наигрывает губами кавалерийский марш...», «...доносится гул голосов и звуки оркестра, играющего попеременно мазурку, польский и вальсы», «за сценой звуки мазурки», «из зала продолжает греметь музыка», «перед открытием занавеса звуки вальса» и т. д.

ский фрагмент. По образно-интонационному содержанию Прелюдия имеет много общего с другими скорбными страницами музыки Хачатуряна: с реквиемами из «Спартака» и из киноэпопеи об адмирале Ушакове, Траурным дифирамбом Ленину или погребальным плачем из кинофильма «Зангезур». Реквиемы Хачатуряна полны пафоса гражданской скорби. Они гневны и страстны.

Прелюдии в высокой степени свойствен этот эмоциональный накал. «Скорбная тревожная музыка несет пронзительную весть о великом несчастье...»<sup>1</sup>. Это выражено экспрессивным звучанием струнных, размеренной поступью похоронного марша, сферой ладоинтонаций «скорбного» минора, нисходящими секундовыми задержаниями-плачами. Трагический исход всей драмы предопределен. И композитор, вслед за драматургом, перебрасывает под конец смысловую арку. Лавренев завершает пьесу ремаркой: «Ослепительная молния и потрясающий удар грома». Наступает темнота, и на опущенном тюлевом занавесе проступает текст: «Высочайший приказ. Августа 12 числа 1841 года по пехоте: умерший Тенгинского пехотного полка поручик Лермонтов исключается из списков». «Пронзительную весть» о новом великом несчастье несет та же музыка. Теперь, после всего происшедшего, рекем звучит еще более драматично. Эта символичная траурная рамка, в которую заключен спектакль, придает целостность, завершенность музыкальной концепции.

Помимо вступления и заключения, музыка к спектаклю содержит еще две пары номеров: это Вальс и Мазурка, Импровизация и Лезгинка. Первые два близки танцевальной стихии «Маскарада». Более того: они ведут происхождение от Вальса из «Маскарада», продолжая традицию психологического портрета. Есть и интонационные цитаты: одна из попевок Вальса в «Лермонтове» близка теме игорных домов в «Маскараде».

Оба танца в «Лермонтове» связаны друг с другом. Ладоинтонационное строение Мазурки имеет много общих черт с мелодической структурой Вальса. Таково, например, движение от V ступени вверх к минорной терции — опорному тону, от которого отталкивается волна периодически повторяющихся попевок:

3<sup>2</sup> Tempo di Mazurka

The image shows a musical score for a piece titled '3<sup>2</sup> Tempo di Mazurka'. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody in the treble staff begins with a trill on the G4 note, marked with a 'Gl.' (Glissando) and a '3' above it. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords. The second system continues the melody and accompaniment, with similar trill markings and a '3' above the treble staff.

<sup>1</sup> И. Андроников. Лермонтов. «Правда», 1955, 23 января.

Tempo di Valse. Moderato



При этом зерно темы Мазурки — своего рода вариант темы Вальса. И там, и тут трижды «взлетает» основная попевка — в Мазурке изменяя интервал взлета, в Вальсе — секвенционно перемещаясь. Композитор обращается в обоих танцах к гармоническому минору с повышенной IV ступенью, широко используя возможности дважды увеличенного лада.

Вступление Вальса вводит в атмосферу грустной задумчивости. Плавное раскачивание вопроса-ответных фраз основной темы, ласковое, «баюкающее» сопровождение рождает ощущение щемящей тоски. Опять вспоминаются слова Нины:

... и чудное стремленье  
 Меня и мысль мою невольно мчало вдаль,  
 И сердце сжалось...

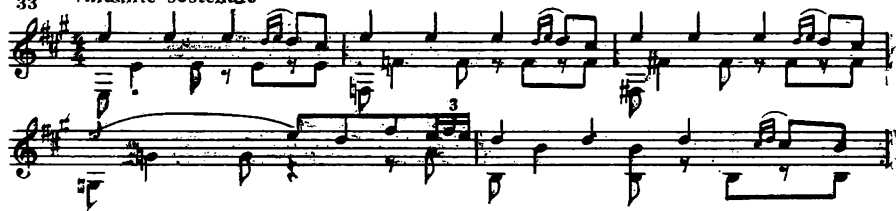
Средние разделы обоих танцев вносят эмоциональный контраст. Этим они снова напоминают Вальс из «Маскарада». Правда, жанровая сущность танца здесь не меняется, контраст не так драматургически заострен. И все же на время исчезает мечтательный лиризм, тонкость психологического рисунка сменяется объективной зарисовкой — словно промелькнули видения щеголеватого, нарядного светского бала...

Иной жанрово-бытовой характер присущ другой паре номеров — печальной Импровизации и удалой Лезгинке.

Действие происходит в пятигорской ресторации. Авторская ремарка поясняет: «За сценой музыка. Играют восточные мелодии на восточных инструментах».

Импровизация написана в том же печальном складе, что и Прелюдия, Вальс, Мазурка. Она вносит свою элегичную ноту в повествование о судьбе поэта. Так поют о печали народные сказители, ашуги, напевы которых так хорошо знакомы Хачатуряну. Широкая мелодия напевно-речитативного склада развивается с частыми повторами и опеванием одного и того же тона, орнаментально варьируясь:

33 Andante sostenuto



Композитор поручает жалобную декламацию гобой, тембр которого напоминает терпкое, гнусавое и теплое звучание дудука; расцветивает ее выразительными контрапунктами; обыгрывает интервал увеличенной секунды. Такие лирические моменты, где восторженность сочетается с повышенной экспрессией, очень типичны для Хачатуряна и часто встречаются в различных его произведениях (медленные части концертно-симфонических циклов, «Гаянэ», музыка к кинофильмам «Пепо», «Зангезур»).

В противоположность Импровизации Лезгинка передает безудержность, порывистость, страстность южного темперамента<sup>1</sup>. Вихревой ритм, динамика мужественного пляса вносят контраст в общую печальную атмосферу музыки к этому спектаклю:



Ритмо-интонационная основа Лезгинки заимствована из музыкального фольклора Закавказья. Но «транскрипция» эта сделана мастерски, творчески активно, она отмечена специфическим хачатуряновским почерком, что проявляется, в частности, в характере развития (с вычленением и повторами), в органичных пунктах, в ритмической импульсивности, в щедром оркестровом наряде (с использованием «кавказского барабана» — доола).

Пять фрагментов музыки «Лермонтова» располагались по ходу спектакля примерно так же, как и в симфонической сюите: Реквием — Мазурка — Импровизация и Лезгинка (в сюите они составили трехчастное, с Лезгинкой посередине, Интермеццо) — Вальс—Реквием (в сюите отсутствует).

Театральная музыка Хачатуряна дополняет выразительными штрихами самобытный облик композитора. Общеизвестны жизне-радостность творчества Хачатуряна, солнечность, мажорность его музыки, буйство красок, пиршество звуков и т. д. Слова Б. В. Асафьева о нем, как о Рубенсе нашей музыки<sup>2</sup>, образно, метко определяют творческую индивидуальность композитора.

Но в творческом облике Хачатуряна есть и другая грань, не главная, не ведущая, но тем не менее очень существенная. Это хачатуряновская элегическая скорбь. Не случайно столь часты в его музыке ламентации-причитания, с секвенционным перемеще-

<sup>1</sup> Ср. также с симфоническими лезгинками («Гаянэ», «Танцевальная сюита»), с лезгинками, написанными Хачатуряном к другим спектаклям.

<sup>2</sup> Б. В. Асафьев. Очерки об Армении. М., «Советский композитор», 1958, стр. 30.

нием мотивов, предъемами и задержаниями, синкопами, с типичным нисходящим движением, с уменьшенными интервалами (особенно октавы, кварты). Показательно выразительное применение минорных ладов (эолийский, дорийский, фригийский, «дважды гармонический» и пр.). Созданию того же колорита способствуют и некоторые инструментальные находки Хачатуряна, например, кларнет трактуется им не виртуозно, а печально, проникновенно (словно в подражание жалующемуся голосу дудука). Немало страниц скорбной, даже трагической музыки есть у Хачатуряна — реквиемы, похоронные марши, дуэты-прощания, лирические грустные раздумья...

Столь же характерна для музыки Хачатуряна смятенность, взволнованность чувств. Может быть, в ней и нет той страстной мятежности, с которой Лермонтов «искал бурю», но ее всегда отличает эмоциональная приподнятость, душевный жар. Романтика творчества Хачатуряна рождена не только радостным приятием жизни. В порывистости его музыки подчас проглядывает и душевное смятение, на что, как нам представляется, обращалось исследователями его творчества недостаточное внимание<sup>1</sup>. Именно это сочетание характерных для творчества Лермонтова элегичности и смятенности позволило Хачатуряну столь ярко воплотить лермонтовскую тему в своей музыке.

---

<sup>1</sup> Корни этой характерной особенности лежат, по-видимому, в народно-национальных армянских истоках. Лирические импровизации певцов-инструменталистов зачастую сочетают восторженность, экспрессивность с элементами страстной тоски; то же можно сказать о лирике Комитаса. Небезынтересно, что Ромеи Роллан, прослушав несколько армянских песен, заметил: «...армянин глубок, трагичен и мужествен даже в своей мечтательности» (из письма С. Бертолини от 6 марта 1906 года; «Иностранная литература», 1963, № 3, стр. 223).

## МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ ГРУОДИСА

Творчество Юозаса Груодиса (1884—1948) занимает весьма значительное место в истории литовской музыкальной культуры. Начав свою деятельность на заре национальной профессиональной музыки, Груодис дал мощный импульс всему дальнейшему ее развитию. Немногочисленную в то время литовскую музыкальную литературу он пополнил балетом, симфоническими поэмами и сюитами, сонатами, сольными и хоровыми песнями.

Особенно велики заслуги Груодиса в деле формирования национального характера литовской музыки. Он не был первым литовским композитором, использовавшим в качестве основы своих сочинений музыкальный фольклор. Но его творчество явилось важнейшим этапом в процессе расширения и углубления национальной почвы литовской профессиональной музыки. Наиболее зрелые сочинения Груодиса (прежде всего балет «Юрате и Каститис» и Вариации на народные темы для симфонического оркестра) свидетельствуют о глубоком проникновении автора в сущность народного музыкального мышления. Именно Груодису удалось достичь органического синтеза специфических особенностей литовского фольклора и сложных выразительных средств современной музыки.

В творчестве Груодис последовательно руководствовался своими эстетическими взглядами. Будучи мыслящим, вдумчивым композитором, он стремился теоретически осмыслить и обобщить свои творческие поиски. Иногда размышления Груодиса принимали форму статьи, иногда же молниеносно мелькнувшая мысль выливалась в короткий афоризм и записывалась на первом попавшемся клочке бумаги.

Задуматься над эстетическими проблемами музыкального творчества Груодиса склоняла и его многолетняя педагогическая деятельность. Руководя с 1927 года до самой смерти классом сочинения в Каунасской консерватории, Груодис выпустил ряд отлично

подготовленных и успешно работающих в наши дни композиторов, в том числе А. Рачюнаса, Ю. Юзелюнаса, И. Набажаса и других. При этом он не только занимался развитием у учеников практических навыков, но заботился и о формировании их личности, мировоззрения, художественного вкуса, идейной направленности творчества. Ученики Груодиса сохранили в памяти немало интереснейших мыслей и соображений своего учителя по поводу разных сторон музыкального искусства.

Несмотря на неослабевавший интерес к эстетическим проблемам, Груодис не стал музыковедом-профессионалом. Все свои силы Груодис отдавал творчеству, к теоретическим же выступлениям прибегал лишь от случая к случаю. Многие высказывания Груодиса родились не в тихой кабинетной обстановке, а в полемической схватке. Это обусловило их публицистическую остроту, но вместе с тем и некоторую односторонность. Часть высказываний Груодиса осталась в рукописном виде, недоработанной и несистематизированной. Они содержат немало противоречий, неточных формулировок, ибо Груодис не всегда умел найти надлежащее выражение своим мыслям. Известную путаницу вносит не вполне четкое употребление терминов, имеющих несколько значений. Из-за этого позицию Груодиса в том или ином вопросе иногда приходится восстанавливать по разрозненным замечаниям.

Все эти обстоятельства значительно затрудняют освещение эстетических взглядов Груодиса. Перед исследователем встает задача систематизировать разбросанные в разных местах высказывания Груодиса, разобраться в неясных или противоречивых моментах, чтобы затем восстановить подлинный смысл его эстетических воззрений. Данная статья и является первым опытом обзора и оценки мыслей Груодиса о важнейших проблемах музыкального творчества<sup>1</sup>.

## 1

Формирование эстетических взглядов Груодиса началось в конце XIX века, когда гнет царского режима особенно остро ощущался в Литве. Национальная печать была запрещена, любое культурное мероприятие демократического характера подвергалось преследованию. Тем более сильно ощущалось пробуждение национального самосознания литовского народа. Немаловажную роль в этом сыграла литовская народная песня, исполнявшаяся на родном языке вопреки запрету властей. В различных городах и местечках возникали хоры, чаще всего под руководством органистов — в большинстве своем выходцев из народа. Учреждались всевоз-

---

<sup>1</sup> Большинство приводимых ниже цитат заимствовано из материалов, опубликованных в составленной автором настоящей статьи книге: «Juozas Gruodis. Straipsniai, laiškai, užrašai, amžininky, atsiminimai». Vilnius, 1965.

можные культурные общества, устраивались вечера с песнями и представлениями.

В такую деятельность с ранних лет активно включился и Груодис. Он происходил из семьи бедного сельского ремесленника и получил воспитание в частной музыкальной школе при Рекишском поместье графов Тизенхаузов. Где бы ни приходилось работать молодому Груодису, он организовывал хор, духовой оркестр, участвовал в национальных вечерах. Первыми творческими попытками Груодиса (с 1903 года) были обработки литовских народных песен для таких коллективов<sup>1</sup>.

Глубокое знание литовского музыкального фольклора и ранние практические опыты в его обработке имели большое значение для дальнейшей деятельности Груодиса. Литовское народнопесенное творчество было той живительной средой, которая постоянно питала мысль и творчество композитора.

Груодис рано осознал свой талант и доступными способами стремился к его развитию. Но он не имел средств для продолжения музыкального образования и долгое время (1903—1914) был вынужден изучать теорию композиции совершенно самостоятельно, в глухом уголке Литвы. Вынужденная изоляция от желанного мира музыки, борьба с жизненными невзгодами (тяжелая болезнь) способствовали проявлению индивидуализма, подчас граничившего с эгоцентризмом, и порождали мечтания о высоком личном предназначении<sup>2</sup>.

По воспоминаниям народного артиста Литовской ССР Ю. Каросаса, Груодис еще в начале нынешнего столетия размышлял о создании основанной на народной мелодике литовской профессиональной музыки, которая смогла бы звучать в больших концертных залах наряду с произведениями мировой классики. Позже, во время непродолжительных занятий Груодиса в Московской консерватории (1914), близкое знакомство с творчеством Глинки и, особенно, Грига — сына Норвегии, по количеству населения не отличающейся от Литвы, еще более усилило мечты начинающего музыканта о будущем литовской национальной музыки.

В те годы Груодис, видимо, не знал, что уже раньше существовали симфонические поэмы М. Чюрлениса «В лесу» (1900) и «Море» (1907), где народные интонации воплотились в сложнейшей полифонической ткани. Но оба симфонических произведения Чюрлениса были впервые исполнены много позже, равно как оставались неизвестными для широкого слушателя и остальные сочинения этого самобытного музыканта. Творчество же других литовских композиторов тех лет преимущественно ограничивалось обработками фольклора и несложными хоровыми песнями.

<sup>1</sup> Краткие биографические сведения о Груодисе сообщены мною в брошюре: A. Ambrazas. Kompozitorius Juozas Gruodis. Kaunas, VPLI, 1960; издана также в русском переводе: Юозас Груодис. М.—Л., «Музыка», 1964.

<sup>2</sup> Об этом свидетельствуют воспоминания современников и некоторые сохранившиеся записи Груодиса в данный период.



Ощущение творческой силы заставляло Груодиса не только самозабвенно работать над собой, пополнять и углублять теоретические знания, но и вело к утверждению своей художественной самобытности. Характерно, что когда Груодис наконец благодаря счастливому стечению обстоятельств очутился в Москве и начал перед поступлением в консерваторию брать частные уроки по гармонии у профессора Н. Ладухина, он, начинающий композитор, стал опасаться, что строгий руководитель заглушит его индивидуальность.

Не менее характерно и то обстоятельство, что Груодис к священной для него композиторской деятельности хотел прийти во всеоружии необходимых знаний и навыков. И пока он не почувствовал себя достаточно подготовленным, удерживался от творческой активности. Произведения Груодиса, написанные до тридцати лет, до поступления в Московскую консерваторию, крайне немногочисленны. Позже, вспоминая этот период, Груодис сожалел о своем воздержании от творческих опытов — оно отрицательно отразилось на развитии его композиторской техники.

Болезнь и военные события помешали занятиям Груодиса в консерватории, но он продолжал самостоятельно изучать контрапункт свободного письма и написал 32 фуги — своеобразную энциклопедию всех возможностей имитационной полифонии, причем в качестве тем некоторых фуг использовал мелодии литовских народных песен. Лишь после основательной технической подготовки Груодис приступил к сочинению своего первого крупного произведения — фортепианной сонаты *cis-moll*, которая уже отличается вполне солидным техническим мастерством (1919).

Большое значение в дальнейшей идейно-творческой эволюции композитора имели четыре года, проведенные им в Лейпцигской консерватории (1920—1924).

Творческий стиль и эстетические воззрения молодого Груодиса формировались под воздействием литовской народной музыки — с одной стороны, и художественного наследия композиторов-классиков — с другой. Прелюдии и фуги Баха, фортепианные сонаты и симфонии Бетховена служили Груодису образцами в его самостоятельной работе еще до поступления в Московскую консерваторию. Он высоко ценил Бетховена за логику музыкального мышления, за волевое начало творчества. Больше всего он восхищался «Аппassionатой», а финал пятой симфонии в торжественных случаях исполнял на органе, в собственном переложении. Другими любимыми композиторами молодого Груодиса были Шуман, Шопен, Григ, а со времени занятий в Москве, особенно после прослушивания «Поэмы экстаза», и Скрябин. Влияние Скрябина заметно во многих произведениях Груодиса, в частности в медленной части фортепианной сонаты *cis-moll*. Позднее внимание Груодиса привлекает творчество композиторов нового поколения западноевропейской школы — Рegera, Р. Штрауса, Дебюсси. На стиле

Груодиса наиболее заметный след оставил Регер — главным образом, в области плотной хроматизированной гармонии.

С расширением музыкального кругозора менялись и взгляды Груодиса на принципы музыкального творчества. Былой поклонник классики, Груодис начал тяготеть к более новому и к более сложному.

О развитии своих музыкальных вкусов в этот период Груодис писал в 1925 году в ненапечатанной статье «Музыка и «модернизм» в ней»: «Удивительно ясно я пережил и посейчас переживаю эту эволюцию. В юном возрасте я никак не понимал уменьшенного септаккорда. Немножко позже, услышав в гармонизованной Науялисом песне «На горе ивы» квинтсектаккорд II ступени, злился, зачем пишутся такие грубые аккорды. А эти аккорды уже раньше были широко использованы великими классиками. Став взрослым, ненавидел григовские диссонансы, которые потом зазвучали божественно, а еще позже начали казаться примитивными. Приехав в Москву, в первый раз услышал третью симфонию Скрябина... В программе писали, что в этой симфонии не умолкает божественная мелодия, но я никакой мелодии там не услышал... А потом уши разомкнулись — и я уже расслышал. Сейчас и последние сонаты Скрябина достаточно ясны»<sup>1</sup>.

В Лейпцигской консерватории Груодис занимался в классах композиции С. Креля и затем П. Гренера. Однако настоящее руководство в желанном направлении он получил не у них, а у профессора гармонии З. Карг-Элерта. Занятия у этого теоретика, в те годы наиболее радикального, вместе с нахлынувшими свежими впечатлениями от многообразной концертной жизни Лейпцига, значительно ускорили перестройку Груодиса: основным мерилom современности стала для Груодиса сложность музыкального языка, особенно гармонии. Именно таким путем должно было, по его мнению, развиваться музыкальное искусство.

В Лейпциге Груодис окончательно созрел как композитор. Созданные им в эти годы сочинения (симфоническая картина «Осень», «Симфонический пролог», соната для скрипки и фортепиано, струнный квартет, сольные песни и другие) отличаются не только крепкой композиторской техникой, но и яркой творческой индивидуальностью. Тогда же в основном завершилось формирование эстетического мировоззрения Груодиса.

К годам пребывания в Лейпциге относятся первые попытки Груодиса зафиксировать свои мысли по вопросам музыкального творчества. Основные из них без существенных изменений были повторены и развиты в позднейших устных и письменных высказываниях композитора.

В последующий период жизни запас музыкальных впечатлений композитора пополнялся сравнительно медленно. Груодис почти не выезжал из Литвы, а литовский оперный театр и концертные

---

<sup>1</sup> Опубликовано в кн.: «Juozas Gruodis. Straipsniai...», стр. 159.

организации составляли свой репертуар почти целиком из классических произведений. Исключением были единичные исполнения произведений Равеля, Онеггера, Респиги, Казеллы, Стравинского, Прокофьева и молодого Шостаковича. Творчество других современных композиторов Груодис мог знать только по партитурам и по отзывам в печати, а с многообразными явлениями советской музыки Груодис познакомился лишь после восстановления в Литве Советской власти.

Вернувшись на родину в 1924 году, Груодис подверг острой критике сочинения литовских композиторов старшего поколения, за исключением Чюрлениса, творчеству которого он поклонялся до конца своей жизни. Одних композиторов Груодис справедливо порицал за слабое техническое умение, других — за наличие непреодоленных влияний польской и немецкой бюргерской музыки и церковного хорала. Надо отдать должное Груодису, что он не пощадил и некоторых собственных ранних сочинений.

Уже первые прозвучавшие в 20-е годы в Литве произведения Груодиса привлекли внимание слушателей новизной содержания, свежестью и, вместе с тем, сложностью музыкального языка. Реакция на них была неодинаковой. Если прогрессивно настроенная часть публики встретила произведения Груодиса восторженно, видя в нем провозвестника будущего литовской музыки, то музыканты консервативного направления отнеслись к ним с нескрываемой враждебностью. Так, например, известный в те годы музыкальный теоретик клерикального лагеря Т. Бразис в полемической статье назвал творчество Груодиса «модернистским» и чуждым духу литовской народной музыки. Подобные выпады в буржуазной печати не были редкостью. Столь несправедливая, а подчас просто непрофессиональная критика и заставила Груодиса взяться за перо для обоснования и защиты своих художественных воззрений.

Как в творчестве, так и в публицистических выступлениях Груодис стремился к утверждению национального характера музыки, опирающейся на фольклор, но на солидной профессиональной основе, с использованием достижений западноевропейского композиторского творчества XIX и XX веков.

## 2

Как уже отмечалось, Груодис выступал в печати редко. За все 25 лет работы в Литве им было опубликовано лишь пять более или менее развернутых статей, к которым можно еще добавить двенадцать коротких высказываний и записей бесед с корреспондентами. Но в архиве композитора хранятся рукописи еще пяти незаконченных статей, а также текст публичной лекции «Дела современной музыки» и пяти устных выступлений. Кроме того, имеются отрывочные наброски нескольких статей и разрозненные заметки в записных книжках и на отдельных листках

бумаги. В этих эскизах и заметках подчас затронуты такие вопросы, которые не были освещены в его развернутых выступлениях<sup>1</sup>.

Много интересных замечаний содержит дневник Груодиса «Мои мысли», который он вел во время занятий в Лейпцигской консерватории. Из небольшого эпистолярного наследия Груодиса заслуживают внимания письма к близкому другу композитора певцу Ю. Белюнасу, полные интереснейших соображений по вопросам музыкальной жизни и творчества.

Круг интересов, волновавших Груодиса и отразившихся в его печатных статьях и рукописях, был довольно обширен. Работая оперным дирижером, директором и профессором Каунасского музыкального училища (затем преобразованного в консерваторию), состоя членом различных творческих обществ и комитетов, Груодис всегда находился в центре литовской музыкальной жизни и чутко реагировал на любые недостатки. С болью и возмущением писал Груодис о невыносимых условиях жизни творческой интеллигенции и о низком уровне музыкальной культуры в буржуазной Литве, предлагал различные меры для их улучшения. Груодис также оставил ценные высказывания по вопросам музыкального образования, критики и исполнительства. Уже здесь часто мелькают интересные замечания Груодиса о музыкально-творческих проблемах. Наряду с этим Груодису принадлежит и ряд статей, полностью посвященных обоснованию его эстетической позиции. Основные из них следующие:

«Музыка и «модернизм» в ней» — первая попытка Груодиса обстоятельно изложить свои взгляды на музыкальное творчество. Написанная в 1925 году, статья осталась ненапечатанной, но высказанные в ней мысли были Груодисом использованы и развиты в более поздних выступлениях<sup>2</sup>.

«Дела современной музыки» — так назвал Груодис публичную лекцию, прочитанную в Каунасском музыкальном училище 16 февраля 1928 года. Сохранился машинописный текст лекции с авторскими пометками<sup>3</sup>.

«Как литовский народ должен развивать свою музыку» — самая зрелая статья Груодиса досоветского периода, в сжатой форме излагающая творческую программу композитора. Написана и опубликована в 1933 году<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> В настоящее время все рукописи Груодиса упорядочены и каталогизированы. Они хранятся в Центральном государственном архиве Литовской ССР, где составляют фонд 46 (далее при ссылках сокращенно указывается ЦГА и номер дела).

<sup>2</sup> Рукопись сохранилась в тетради, служившей для Груодиса дневником («Мои мысли»). Далее там же следуют отдельные заметки, дополняющие высказанные в статье мысли. ЦГА, дело 116. Опубликовано в книге: «Juozas Gruodis. Straipsniai...», стр. 157—169.

<sup>3</sup> ЦГА, дело 106. Опубликовано там же, стр. 176—188.

<sup>4</sup> Журнал «Naujoji Romuva», 1933, № 106. Перепечатана там же, стр. 216—224.

Выступления Груодиса по вопросам музыкального творчества затрагивают, в основном, две важнейшие проблемы: 1) музыкальная современность и связанные с ней вопросы традиций и новаторства, а также взаимоотношения композитора и слушателя; 2) народность музыки и ее национальная специфика.

### 3

Груодис был убежден в том, что музыка, как и искусство в целом, тесно связана с жизнью и является ее отражением. «Искусство — это отражение жизни, а жизнь, подняв голову, идет своим путем... Ни один великий художник не стремился задерживать течение жизни, он всегда шел впереди жизни, расчищая ей дорогу»<sup>1</sup>, — писал он.

По мнению Груодиса, «прогресс жизни» вызывает «прогресс музыкального искусства». Правда, прогресс этот Груодис понимал несколько односторонне. Трудности роста литовской национальной музыки в буржуазный период направляли главное внимание Груодиса на вопросы композиторского ремесла. Поэтому, говоря о прогрессе музыки, Груодис обычно делал упор на закономерностях развития музыкального языка, то есть конкретных средств художественного выражения.

В своих выступлениях Груодис неоднократно делал обзор развития выразительных средств профессиональной музыки от одностолья и простейших явлений многоголосия до новейших достижений гармонии и контрапункта. Однако возможности развития музыкальной техники, по убеждению Груодиса, еще далеко не исчерпаны. Особенно же большое значение он придавал гармонии. «До сих пор величайшие новшества вводились для обогащения гармонии, — писал Груодис, — и это понятно: сама гармония родилась всего несколько столетий тому назад. Теперь наряду с гармонией много внимания уделяется разнообразию ритма»<sup>2</sup>.

Современная музыка, одним из представителей которой Груодис считал самого себя, постепенно выросла, по его мнению, на базе творчества более ранних эпох и представляет собой столь же закономерное и логичное явление. «Те люди, которые руководствуются правилами, установленными сто лет тому назад, не понимают и не могут понять музыки наших дней, — утверждал Груодис. — Они говорят, что в этой музыке все хаотично, потому что незнакомы с теми средствами (аккордами и их различными комбинациями), которые применяются в наше время, подобно тому, как знающий только телегу говорит о паровозе: «Сколько здесь колесиков, винтиков! Ничего не разберешь — все понатыкано куда попало»... А между тем там каждая нота на своем месте. Доста-

<sup>1</sup> «Дела современной музыки».

<sup>2</sup> «Музыка и «модернизм» в ней».

точно развитой в музыке человек, играя в первый раз сложное современное произведение, если по ошибке возьмет хоть одну ноту не ту, которая написана, сейчас же это ощутит: вот еще одно доказательство, что эта музыка не хаотична»<sup>1</sup>.

Подчеркивая закономерность и необходимость развития музыкальных средств, Груодис, тем не менее, ясно понимал, что определяющее значение во взаимосвязи музыкальной формы (как совокупности используемых выразительных средств) и содержания, решающее значение для определения ценности произведения имеет содержание. Это положение Груодис считал само собой разумеющимся. В своих высказываниях он не развивал его широко, но всегда имел в виду, о чем можно судить по некоторым сделанным вскользь замечаниям композитора: «Художник ведь свои произведения записывает для того, чтобы обменяться мыслями, для того, чтобы кто-нибудь прочел его»<sup>2</sup>. Или: «Разве искусство заключается в нагромождении средств?»<sup>3</sup>. «От более богатых средств человек без таланта еще скорее задохнется»<sup>4</sup>. Или еще: «Так же, как во времена классиков одна лишь музыкальная наука без таланта не давала произведений искусства, так и теперь нагромождение модернистических музыкальных средств космополитического характера еще не является творчеством»<sup>5</sup>.

Правильно понимая значение музыкального содержания, Груодис, однако, не всегда приходил к естественно вытекающим отсюда выводам. Главный источник и причину развития музыкально-выразительных средств Груодис видел не в необходимости диалектического соответствия музыкальной формы постоянно обновляющемуся содержанию, а лишь в незрелости, недоразвитости употребляемых в музыке выразительных средств. Груодис полагал, что даже новейшие музыкальные средства еще не достигли уровня, необходимого для выражения сложного мира современных человеческих чувств и мыслей.

«Музыка, только недавно начавшая звучать многоголосно, еще не вполне развила свой язык — средство своего выражения. Она ежедневно находит все новые слова, новые обороты, которых в старой музыке еще не было»<sup>6</sup>, — писал Груодис. Или: «Что и как выразить — каждому художнику подсказывает настроение его эпохи. Но в музыке постоянно еще существует вопрос: чем выразить?»<sup>7</sup>.

Это положение дает ключ к правильному пониманию высказываний композитора о современной музыке. Но прежде всего

---

<sup>1</sup> Из тетради заметок. ЦГА, дело 116.

<sup>2</sup> Заметка на отдельном листе бумаги. ЦГА, дело 130.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> «Музыка и «модернизм» в ней».

<sup>5</sup> «Как литовский народ должен развивать свою музыку». Следует добавить, что под талантом Груодис всегда подразумевал богатство у композитора внутреннего мира и способность правдиво выражать его в музыкальных образах.

<sup>6</sup> Из тетради заметок. ЦГА, дело 116.

<sup>7</sup> «Как литовский народ должен развивать свою музыку».

здесь надо оговорить недостаточно определенное употребление Груодисом самого термина «модернизм», «современный»<sup>1</sup>. В буржуазный период, когда были написаны почти все статьи Груодиса по вопросам музыкального творчества, термин «современность» в литовской художественной критике еще не фигурировал. Вместо него Груодис обычно пользовался в том же смысле термином «модернизм». Об этом свидетельствуют комментарии самого композитора.

«Музыку, достигшую современных средств своего выражения, мы называем современной... Известно, что технику или науку, достигшую своей вершины, мы называем современной. Можно так назвать даже самого человека, способного подняться до уровня общей культуры. И музыку, достигшую самой высокой степени развития в отношении гармонии, ритма, контрапункта и, особенно, в смысле сильно усложненной мелодии, мы называем современной»<sup>2</sup>.

Таким образом, это, в сущности, призыв к литовским композиторам говорить новым и свежим музыкальным языком, более соответствующим достижениям в этой области прогрессивных деятелей современной зарубежной музыки. Причем Груодис сознательно отделял их от представителей модернистской музыки, глупо чуждой композитору.

«О направлениях теперешней европейской музыки (романтизм, символизм, экспрессионизм, импрессионизм) я не говорю, а говорю в общем. Здесь все недолговечно и скоро меняется»<sup>3</sup>. Или: «Эти (то есть современные. — А. А.) средства совершенно не имеют отношения к направлениям, а лишь показывают степень развития музыканта-художника и его место среди музыкантов Европы»<sup>4</sup>.

Груодис нигде не давал исчерпывающего анализа тогдашней европейской музыкальной культуры. Поэтому в категорических высказываниях композитора можно усмотреть одностороннее принятие всего нового в музыке того времени, хотя именно о музыке XX века, в которой переплетаются самые противоречивые идейные направления, нельзя судить как о едином явлении. Однако здоровая интуиция и хороший вкус помогали Груодису разбираться в этих противоречиях. В статьях и заметках он положительно отзывался лишь о тех композиторах XX века, в музыке которых сохранялись реалистические основы, сообщавшие их творчеству высокую

<sup>1</sup> В современном литовском языке употребляется несколько прилагательных с корнем «moder». Прилагательное «modernus» следует понимать и переводить как «современный», прилагательное «modernistinis» — «модернистский». Чаще всего встречаемая у Груодиса форма «moderninis» (или «moderniškas») может быть понята и как «современный» и как «модернистский». Из-за этого некоторые положения Груодиса о современности в музыке могут вызвать у читателя недоумение.

<sup>2</sup> «Как литовский народ должен развивать свою музыку».

<sup>3</sup> Из тетради заметок. ЦГА, дело 116. Опубликовано в кн.: «Juozas Gruodis. Straipsniai...», стр. 172.

<sup>4</sup> «Дела современной музыки».

художественную ценность. К ним Груодис относил Скрябина, Дебюсси, Р. Штрауса, Регера, Бартока, Хиндемита, раннего Стравинского, Прокофьева. Особенно Груодис ценил Скрябина, Р. Штрауса и Дебюсси. Однако следует отметить, что к искусству этих «образцовых» (по его убеждению) представителей новой музыки он относился порой даже слишком критически.

Так, например, высоко ценя симфоническую поэму Р. Штрауса «Тиль Эйленшпигель» за оркестровую красочность, Груодис отмечал внутреннюю противоречивость музыки, известную компромиссность в выборе средств: как он однажды выразился, «и нашим и вашим»<sup>1</sup>. В другом месте Р. Штраус назван «немецко-ресторанным» композитором, в музыке которого «наряду с сильным драматизмом слышится венское мещанство»<sup>2</sup>. Дебюсси, по мнению Груодиса, «любит пустые эффекты отдельных внешних звучаний»<sup>3</sup> и якобы представляет собой «поверхностно-блестящего мастера звуковых красок»<sup>4</sup>. Даже самый любимый его композитор Скрябин, «глубокий и чуткий философ»<sup>5</sup>, не избежал критики. В его музыке, по словам Груодиса, мало внутренней силы, бетховенской мощи духа, и он «слишком истерично волнуется»<sup>6</sup>.

Шенберг, Веберн и Берг в высказываниях Груодиса совершенно не фигурируют. Очевидно, он мало был знаком с их творчеством и потому не решился дать категорическую оценку. К экспериментам же чешского композитора А. Хабы в области четвертитоновой музыки Груодис относился скептически. «Четвертитонья чужды диатонической Европе, тем более Литве, — писал он. — Кроме того, трудно поверить в искренность тех композиторов, которые сочиняют и диатонически, и полутонами, и четвертитонами, и шестыми частями тона». И дальше: «Музыку, основанную на системе более мелких дроблений тона, могут создавать только музыканты, происходящие из тех народов, которые поют такими интервалами. А у всех современных талантливых представителей современной европейской музыки хватает работы и без четвертитонов»<sup>7</sup>.

К проникновению элементов джаза в современную симфоническую и оперную музыку Груодис относился крайне отрицательно. Так же резко он высказывался против урбанистических тенденций, проявившихся в западноевропейской музыке после первой мировой войны. «Искусство, угодничая перед послевоенным человеком, само начинает паясничать, — писал Груодис. — Крженек написал

---

<sup>1</sup> Замечание в списке сочинений для изучения. ЦГА, дело 116.

<sup>2</sup> «Дела современной музыки».

<sup>3</sup> «Мои мысли». ЦГА, дело 116. Опубликовано в кн.: «Juozas Gruodis. Straipsniai...», стр. 40.

<sup>4</sup> «Дела современной музыки».

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> «Мои мысли». ЦГА, дело 116. Опубликовано в кн.: «Juozas Gruodis. Straipsniai...», стр. 40.

<sup>7</sup> «Как литовский народ должен развивать свою музыку».



«оперу», в которой, изрядно поблуждав, начинает валять дурака, заканчивая фокстротом, исполняемым на скрипке негром, сидящим на земном шаре. И «опера» идет во всем мире! В симфонической музыке «воспеваются» футбол, паровоз... Нашему здоровому, неоскудевшему народу следовало бы над этим задуматься»<sup>1</sup>.

С едкой иронией говорил Груодис об одном композиторе-формалисте, который «отдельные места своего фортепианного сочинения так написал, что должен был в примечании заметить: играть ладонью»<sup>2</sup>.

Таким образом, ратуя за современность средств выражения в музыкальном творчестве, композитор принципиально выступал против снижения идейности в музыке, обеднения ее содержания, против погони за внешними эффектами.

В высказываниях Груодиса о соотношении между современной и классической музыкой содержатся верные, не утратившие актуальности и в наши дни замечания о новаторстве и традициях в музыкальном творчестве.

По мысли Груодиса, новаторство, то есть неудовлетворенность унаследованными формами и поиски новых выразительных возможностей, присутствует в каждую эпоху. Те композиторы-классики, которые заложили крепкую основу дальнейшего развития музыкального искусства и традиции которых развивают композиторы наших дней, были в свое время новаторами. Все они смело ломали застывшие творческие нормы, уже не отвечающие запросам жизни. Такими композиторами — по мнению Груодиса — были некогда и Бах, и Моцарт, и Бетховен, и любая другая яркая индивидуальность, внесшая своим творчеством что-либо новое в музыкальное искусство.

Судьба таких композиторов была сходной: не оцененные современниками (особенно музыкальной критикой), их произведения становились для новых поколений образцовыми, «классическими». «Композиторы постарше и помоложе, переняв труды своих предшественников, развивали дальше музыкальное творчество. Одни больше, другие меньше вносили нечто новое, а некоторые сразу произносили новое слово. И все они должны были пострадать от старших за свои новшества»<sup>3</sup>. Отсюда Груодис делал вывод, что «европейская классическая музыка как раз и является музыкой в высшей степени революционной»<sup>4</sup>.

Таким образом, Груодис утверждал (и нельзя с ним в этом не согласиться), что не консервативность, а новаторство обуслов-

---

<sup>1</sup> Из чернового эскиза для статьи «Как литовский народ должен развивать свою музыку». ЦГА, дело 130. Опубликовано в кн.: «Juozas Gruodis. Straipsniai...», стр. 224. Груодис имел в виду оперу Крженека «Джонни наигрывает» и симфонические поэмы Онегера «Регби» и «Пасифик 231».

<sup>2</sup> «Музыка должна идти от народа и в народ». Видимо, Груодис имел в виду американского композитора Коуэла.

<sup>3</sup> «Дела современной музыки».

<sup>4</sup> Из тетради заметок. ЦГА, дело 116. Опубликовано в кн.: «Juozas Gruodis. Straipsniai...», стр. 170.

ливаает творческое продолжение классических традиций. Груодис считал, что сочинять музыку, пользуясь выразительными средствами XIX века или еще более раннего периода, отнюдь не означает продолжать классические традиции: быть настоящим продолжателем классических традиций — значит идти, по примеру великих классиков, в авангарде своей эпохи и, проникнувшись духом современности, искать новые средства для его воплощения в музыке.

Самое понятие классики было у Груодиса связано не с каким-нибудь определенным стилем, а с совершенством музыкального произведения. По его словам, «когда бы сочинение ни было написано — если оно совершенно как кристалл, оно классично, вне зависимости от того, какой эпохи модернист его написал»<sup>1</sup>.

Итак, если в современном музыкальном произведении использованные средства, несмотря на их новизну и непривычность, вызваны внутренним содержанием, а самое произведение является стройным и органичным целым, оно имеет такое же право на название «классического», как, скажем, соната Моцарта. Современным классиком Груодис считал, например, любимого композитора Скрябина.

Вместе с тем, Груодис всегда подчеркивал, что только те творческие поиски дают плоды, которые основаны на хорошем знании прошлого музыкального творчества. Новую музыку нельзя создавать на пустом месте, не изучив и не используя всего того значительного и прогрессивного, что в течение столетий накопилось в мировой культуре. Средства новой музыки должны вытекать из совокупности средств, усвоенных ранее.

«Сначала надо знать музыкальную литературу в ее историческом развитии, — говорил он, — как бы иметь в руках всю старую музыку, и только тогда шагать вместе с музыкой, идущей вперед»<sup>2</sup>. И еще: «Если изучающий композицию не в состоянии красиво писать в старом стиле... то нужно еще «посидеть» на старых произведениях»<sup>3</sup>.

Этому принципу Груодис был верен и в творчестве и в педагогической работе. Много лет ведя класс композиции в Каунасской консерватории, Груодис постоянно боролся с преждевременным желанием студентов во что бы то ни стало сочинять «по-новому». Ю. Юзелюнас рассказывает, что Груодис требовал от учеников прежде всего овладения строгим и логичным музыкальным языком. «А потом, братец, — говаривал он, — если пороха хватит, сумеешь и горы взрывать»<sup>4</sup>.

Как в теоретических высказываниях, так и в педагогической работе Груодис упорно боролся за высокое профессиональное мас-

---

<sup>1</sup> «Музыка и «модернизм» в ней».

<sup>2</sup> Из тетради заметок. ЦГА, дело 116. Опубликовано в книге: «Juozas Gruodis. Straipsniai...», стр. 175.

<sup>3</sup> «Дела современной музыки».

<sup>4</sup> См. в кн.: «Juozas Gruodis. Straipsniai...», стр. 381.

терство, был непримиримым врагом любых проявлений дилетантизма.

Творчество самого Груодиса вполне соответствовало уровню композиторской техники, достигнутому в музыке начала XX века, и может служить превосходным примером профессионального мастерства. Особенно развита в его сочинениях гармония, которой и в своих высказываниях Груодис отводил основное место по сравнению с другими элементами музыкального языка. Для гармонии Груодиса характерны, с одной стороны, сложность аккордовой структуры и хроматизмы, а с другой — использование звуковых последовательностей, свойственных старинным диатоническим ладам. В сравнении с гармонией, полифония в творчестве Груодиса занимает значительно меньшее место. Яркий мастер гармонического колорита, он мало внимания уделял колориту оркестровому.

Наличие сложных выразительных средств в новейшей музыке заострило вопрос о взаимоотношениях между композитором и слушателем. По мере усложнения музыкального языка произведения современной музыки становятся все менее доступными для широкой аудитории, и есть опасность разрыва между композитором и обществом. Эта проблема очень волновала Груодиса, так как он всегда видел в музыке орудие воспитания, облагораживания человека.

Груодис был убежден в том, что композитор не должен обособляться от общества. Сочиняя, композитор всегда обязан считаться со степенью эстетической зрелости слушателя, для которого он предназначает свои произведения. «Чтобы попавшему на концерт слушателю не показалось, будто все инструменты расстроились, — писал Груодис, — надо его вводить в музыкальный мир постепенно. Наиболее прогрессивные европейские композиторы это начинают понимать и как будто уже притормаживают, давая время слушателю догнать их. Ненормальным является положение, когда даже очень талантливый художник, отгородившись от всех, сочиняет как бы для грядущих поколений и вместо того, чтобы стремиться вести за собой своих современников, относится к ним с пренебрежением»<sup>1</sup>.

Следует, впрочем, отметить, что в увлеченности идеей развития музыкально-выразительных средств, проявившейся во многих его высказываниях, скрывалась опасность того отрыва композитора от слушателя, которого боялся сам Груодис. В этом увлечении выразилась некоторая непоследовательность и противоречивость эстетических воззрений композитора.

Стремясь быть понятным и доступным слушателю, Груодис отнюдь не забывал о необходимости постоянно поднимать его музыкальную культуру. Груодис утверждал, что композитор должен вести слушателя за собой, развивая его вкус и расширяя художественный кругозор. «Не дай бог художнику спуститься до уровня

<sup>1</sup> «Как литовский народ должен развивать свою музыку».

толпы, но он должен уметь воспитать толпу, для которой печатает свои сочинения»<sup>1</sup>. Это положение Груодиса полностью сохраняет принципиальное значение и в наши дни.

По мнению Груодиса, прогресс музыкального искусства возможен лишь вместе с поднятием музыкальной культуры слушателя, ибо «хорошие музыканты вырастают там, где высоко поднята музыкальная культура»<sup>2</sup>. Этим и объясняется то пристальное внимание, которое Груодис в течение всей своей жизни уделял вопросам музыкального просвещения и эстетического воспитания народа.

#### 4

В опубликованных статьях и в рукописях Груодиса можно найти много ценных высказываний по поводу национальной специфики литовской профессиональной музыки.

Груодис не был первым литовским композитором, подчеркнувшим большое значение народной музыки для национального музыкального искусства. Еще Чюрленис обратил внимание на народные песни как на надежную основу будущего литовской музыки. Важные замечания о роли народной песни встречались и у некоторых других композиторов, в том числе у М. Петраускаса и С. Шимкуса. Но Груодис уже не ограничивается общим указанием на необходимость обращаться к народной песне — он задумывается над конкретными способами претворения фольклора в профессиональной музыке.

Груодис неоднократно подчеркивал мысль, что формировавшаяся в его дни литовская национальная музыка должна опираться на элементы народного музыкального творчества. Эта мысль вытекала из убеждения, что народная песня всегда служила базой каждой музыкальной культуры, даже имеющей многовековые традиции. Именно различная народная основа, главным образом, обуславливала, по разъяснению Груодиса, тот специфический, неповторимый характер, который отличает каждую профессиональную музыку.

«Немцы, итальянцы, русские и другие использовали свои народные мотивы и, совершенствуя средства творчества, определили основы своей музыки. Это своеобразие их музыки останется в веках. Должны и мы, изучив черты своего народного творчества, успеть оставить молодому поколению лицо нашей музыки». Далее он углубляет это важнейшее положение: «Художнику нужна оригинальность, а эту оригинальность дает загадочно рожденная, ве-

---

<sup>1</sup> «Как литовский народ должен развивать свою музыку». Слово «толпа» здесь следует понимать как «массу», «народ».

<sup>2</sup> См. подборку «Высказывания художников об условиях работы во время оккупации и сейчас» в газете «Tarybų Lietuva» от 15 ноября 1944 г. Воспроизведено в кн.: «Juozas Gruodis. Straipsniai...», стр. 256.

ками выращиваемая характерная народная мысль-настроение. Если эту оригинальность он занимает не у народа, то занимает у других композиторов, корни оригинальности которых все равно уходят в глубины какого-либо народа. Только последнее заимствование — более дешевое и менее почетное»<sup>1</sup>.

Использование народных мелодий в молодой литовской профессиональной музыке должно было, по мнению Груодиса, сыграть большую роль в деле подготовки и воспитания слушателя. Воспринимая в исполняемом сочинении знакомые с детства мелодии народных песен, слушатель постепенно научится разбираться и в более сложных произведениях, где народные мелодии не использованы. «Теперь литовский музыкант имеет возможность сразу совершить два благородных подвига: построить основу для литовской музыки и воспитать своего национального слушателя»<sup>2</sup>, — писал Груодис.

Однако национальное своеобразие в музыке достигается, по мысли Груодиса, не только цитатным использованием народных мелодий, но, в первую очередь, проникновением в мироощущение и музыкальное мышление народа. «Для того, чтобы произведение получилось национальным, недостаточно использовать народный мотив, — писал Груодис. — Это мы видим, например, даже у такого гения, как Бетховен, который использовал в виде тем для своих сочинений русские народные песни, но произведения получились отнюдь не русские... Чтобы сочинять национальную музыку, нужно быть сыном своего народа, нужно с ним сжиться, срастись, полюбить его; надо знать те тайны народной души, которые можно только чувствовать, и только тогда, на основе отражения этой народной души, вылившейся в песне, можно создавать национальную музыку. Можно, не используя ни одной народной песни, создать чисто национальное произведение и, наоборот, взяв для каждой темы по народной песне, сделать произведение чуждым народу»<sup>3</sup>.

Правильно подчеркнув необходимость для композитора сжиться с народом, Груодис, однако, сделал неверный вывод, будто «национальную музыку не могут создавать музыканты других наций»<sup>4</sup>, намекая тем самым на наличие якобы непреодолимых преград для проникновения в глубь национального музыкального мышления. История мировой музыкальной культуры, и особенно история советской музыки, не раз доказывала, что передовые художники не только способны глубоко понять характер культуры другого народа, но в отдельных случаях даже могут оказаться создателями его профессиональной музыки.

Груодис всегда высказывался за такое творческое использова-

---

<sup>1</sup> «Как литовский народ должен развивать свою музыку».

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> «Дела современной музыки».

<sup>4</sup> Там же.

ние народного искусства, которое обогащало бы композиторскую индивидуальность. В этом смысле характерен приводимый Юзелюнасом совет учителя, как следует создавать национальный гармонический стиль: «Если хочешь постичь и разгадать литовскую гармонию, вслушайся в народное пение, почувствуй настроение в целом и вырази в своем сочинении так, как почувствуешь в своей душе. Здесь нужно никуда не заглядывать, никому не подражать, ибо каждый художник должен говорить на собственном, близком ему самому языке»<sup>1</sup>.

Опора на литовский музыкальный фольклор, по мнению Груодиса, должна органически сливаться с использованием новейших средств музыкального выражения. «Пользуясь современными средствами, я стараюсь быть литовским национальным композитором»<sup>2</sup>, — так охарактеризовал однажды он сам свою творческую позицию. От композиторов-современников Груодис требовал создавать музыку в народном духе, «используя все известные в музыке технические средства»<sup>3</sup>.

Выступая за национальную основу литовской профессиональной музыки, Груодис, вместе с тем, был против национальной обособленности, ограниченности. Он понимал музыку как явление интернациональное, способствующее сближению народов. Его высказывания пронизывает мысль, что литовская национальная музыка, не будучи ни повторением музыки других народов, ни подражанием ей, должна обогатить сокровищницу общечеловеческой культуры. В будущем литовская музыка выйдет за пределы своей страны, ибо, по убеждению Груодиса, «одной из величайших задач искусства является сближение всех народов»<sup>4</sup>.

Использование литовскими композиторами народного начала Груодис считал не самоцелью, но предпосылкой для создания самостоятельной национальной культуры. Выразительные средства, усложненный музыкальный язык с течением времени, как полагал Груодис, будут все труднее сочетаться с сравнительно несложными в интонационном, ритмическом и структурном отношении народными мелодиями. С другой стороны, при наличии в литовской профессиональной музыке оформившихся самостоятельных черт и при росте эстетического уровня слушателей, постоянное пользование народными мотивами, по его мнению, потеряет свой смысл.

«Когда будет исчерпано все, что есть более или менее оригинального в нашем творчестве, — писал он, — когда появится избыток наших национально-своеобразных произведений, когда наш слушатель будет подготовлен к тому, чтобы понять эти произведе-

---

<sup>1</sup> См.: «Juozas Gruodis. Straipsniai...», стр. 381.

<sup>2</sup> См. журнал «Banga», 1932, № 48. Воспроизведено в кн.: «Juozas Gruodis. Straipsniai...», стр. 41.

<sup>3</sup> «Дела современной музыки».

<sup>4</sup> «Как литовский народ должен развивать свою музыку».

дения и следить за мыслями автора, тогда наша музыка сможет выйти за пределы песни, пусть даже всячески усложненной»<sup>1</sup>.

Такая перспектива будущего литовской музыки, по Груодису, отнюдь не означает нивелирования ее национальных черт. Выросшая на крепкой национальной основе, литовская музыка всегда сохранит национальное своеобразие: «Позже, конечно, в нашей музыке совершенно не останется народной песни, но те душевные лучи, которые соткали наши песни, всегда будут сиять, и если мы заложим настоящую основу, наша музыка — как бы она ни выросла — всегда будет литовской»<sup>2</sup>.

Этот свой тезис Груодис попытался подтвердить тенденциями развития европейской музыки и творчеством виднейших зарубежных композиторов XX века. «До сих пор музыканты, даже многие теперешние «модернисты», брали в основу своих произведений народные песни. Но в течение каких-нибудь двух десятилетий ведущие композиторы в своих последних сочинениях перестают учиться у народа и сами превращаются в учителей и пророков... На долю Дебюсси, Штрауса, Скрябина и других выпало сдвинуть гармонию, ритм и образовать мелодию новых красок, в которой почти не слышно народных мотивов (особенно в последних сочинениях Скрябина), до сих пор так обильно использованных композиторами других народов; похоже, что музыка, сбросив национальные одежды, становится космополитической, но нет, настроение каждой национальности в музыке остается»<sup>3</sup>.

В такой формулировке можно уловить опасность абсолютизации некоего абстрактного народного духа, метафизическое положение об его извечности, неизменности. В действительности же специфические черты народного искусства, как и все мировосприятие народа, в связи с изменениями условий жизни находятся в состоянии постоянного развития. Но как бы ни была нечетко выражена мысль Груодиса, нельзя не подчеркнуть, что еще в годы буржуазного режима он первый из литовских музыкальных деятелей заговорил о перспективе сближения национальных культур, о синтезе в музыке национального и интернационального начал. В статьях Груодиса эта мысль не была широко развернута. Она не сформулирована в завершенной научной теории, а скорее является смелой догадкой о будущем литовской музыки.

## 5

Какое значение имели высказывания Груодиса о музыке и проблемах творчества — плод долгих раздумий над судьбами литовской музыки? В чем ценность их в наши дни?

---

<sup>1</sup> «Как литовский народ должен развивать свою музыку».

<sup>2</sup> «Дела современной музыки».

<sup>3</sup> «Музыка и «модернизм» в ней».

Основной задачей выступлений Груодиса была борьба против рутинности, отсталости вкусов, против творческой инерции, против дилетантизма, явственно обозначившихся в литовской музыкальной культуре буржуазного периода. Вместе с тем, Груодис стремился предостеречь литовских музыкантов от реакционных формалистических воздействий. Выступления Груодиса наряду с его плодотворной педагогической деятельностью в огромной мере способствовали поднятию идейного и профессионального уровня литовской музыки и правильной ориентации литовской музыкальной жизни. Являясь значительным этапом литовской музыкально-эстетической мысли, выступления Груодиса сыграли неоценимую роль в прогрессивном развитии литовской музыкальной культуры.

Поднимая важные творческие проблемы, Груодис, как правило, основывался на собственном опыте. Руководствуясь здоровым чутьем и интуицией художника, он в большинстве случаев обнаруживал поразительную проницательность, хотя и допускал иногда серьезные ошибки. В 20—30-е годы Груодис был далек от марксизма, и в некоторых его суждениях заметно влияние идеалистической философии. Таковы его высказывания о «божественной природе» музыки или об ее назначении как помощницы религии в облагораживании человеческой души.

Незнание марксистской методологии иногда приводило Груодиса к метафизическим заблуждениям. Так, явным противоречием убеждению Груодиса о постоянной изменчивости жизни, находящей свое отражение в искусстве, звучат слова о якобы постоянной неизменности выражаемых в музыке человеческих переживаний. В действительности, конечно, аналогия между переживаниями людей разных эпох возможна только в отношении интенсивности чувств, а не в отношении качественной стороны последних: мироощущение человека XX века, эпохи величайших сдвигов в социальной и культурной жизни, ошеломляющего развития науки и техники, коренным образом отличается от мироощущения людей предшествующих эпох.

Столь же метафизичен и отмеченный выше тезис Груодиса о постоянном, неизменяющемся национальном характере и об отмирании литовского народнопесенного творчества. Подобная точка зрения, некогда широко распространенная во многих странах и еще недостаточно изжитая в наши дни, абсолютизировала крестьянские песни, возникшие в условиях феодального строя, и недооценивала дальнейшее развитие народного творчества и возникновение новых видов и форм музыкального (в частности, городского) фольклора.

Можно не сомневаться, что если бы безвременная кончина (1948) не оборвала творческую и общественную деятельность Груодиса, он смог бы взглянуть на процессы развития музыки с более правильных методологических позиций и обобщить свои наблюдения в новых выступлениях. Но и в том виде, в котором рассуждения Груодиса сохранились до наших дней, они имеют



большую ценность — и не только в узко познавательном отношении. Многие мысли Груодиса переросли границы своего времени и поныне сохранили актуальность для решения ряда сложных эстетических проблем.

К таким не утратившим актуальности рассуждениям Груодиса относятся мысли о диалектической связи новаторства и традиций, о необходимости опоры на наследие прошлого во имя поступательного развития искусства. Четко сформулировал Груодис положение о взаимоотношении композитора и слушательской массы. Неоспоримую ценность имеют его замечания о роли фольклора в профессиональном творчестве, о методах его преломления и, особенно, догадка об интернациональной тенденции развития искусства.

Во всем этом заключается значение Юозаса Груодиса для литовской музыки не только как композитора, но и как вдумчивого, пронизательного мыслителя. Этим определяется и его место в общем движении музыкально-эстетической мысли.

## ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО АЛФРЕДА КАЛНЫНЯ

Оперный театр прошел большой и сложный путь исторического развития, неизменно привлекая к себе общественное внимание и вызывая горячие споры. Такой неослабевающий интерес в большой мере объясняется самим существованием оперы, обусловившим ее жизнеспособность вплоть до наших дней.

С начала XX века в печати неоднократно поднимался вопрос о «кризисе оперы». На самом же деле наблюдавшиеся в опере нашего столетия уход от значительных социальных тем, гуманистических идей, влечение к декадентскому содержанию свидетельствовали о кризисе отнюдь не жанра, а буржуазной идеологии, причем не только в опере, но и в других видах художественного творчества.

В то же время в сфере музыкального театра утверждались и многие прогрессивные явления. Одним из них явилось зарождение в первой половине XX века ряда молодых национальных школ, в том числе оперных, которые внесли в мировое искусство ценный и своеобразный вклад. К их числу относится и латышская национальная опера.

Латышский оперный театр вошел в мировую культуру замечательной оперой Алфреда Калныня «Банюта» (1920), за которой вскоре же последовало другое выдающееся произведение — опера Яниса Медыня «Огонь и ночь» (1921). В короткое время латышское оперное искусство поднялось на высокий художественный уровень, чему способствовали давние интернациональные (итальянские, немецкие и русские) творческие связи, начало которых относится еще к XVII веку, а также практика драматических театров, ставивших в последние десятилетия прошлого века классические оперы на латышском языке.

Премьера «Банюты» явилась большим праздником латышской культуры. Именно в этой опере впервые получило полноценное выражение национальное своеобразие, великолепно сочетавшееся с передовыми достижениями мирового искусства. «Банюта» и вто-

рая опера Калныня «Островитяне» (1926) были истинно народными произведениями и не имели ничего общего с псевдопатриотическим прославлением господства в Латвии буржуазии. Появившись в трудное для латышской культуры время, оперы Калныня самобытно развивали высокие традиции реализма.

Калнынь занимает выдающееся место в истории латышской музыки. Высоко одаренный композитор, он оставил во всех жанрах непреходящие ценности. Он явился не только основоположником национальной оперы, но и крупнейшим мастером латышской сольной песни, фортепианной, органной и симфонической музыки, хоровой песни, кантаты, одним из создателей национального балета и театральной музыки. Калнынь глубоко знал и любил народную песню. Он был щедро одарен мелодическим талантом. Пластичная, ярко образная мелодика придает особую эстетическую красоту его опозитизированным образам природы, бытовым зарисовкам, выражению лирических чувств.

## 1

Альфред Калнынь родился 23 августа 1879 года в старинном городе Цесисе. Через несколько лет семья переселилась в Сигулду. Ранние музыкальные впечатления Калныня были связаны с инструментальной музыкой. С девятилетнего возраста он учился играть на органе, тогда же у него появилась любовь к фортепианной музыке, особенно к произведениям Шуберта, Шумана и Шопена.

В 1894—1896 годах Калнынь учился в Рижской музыкальной школе игре на фортепиано и теории музыки. В те годы Рига была центром оперной культуры Прибалтики. С большим увлечением молодой музыкант знакомился с операми, которые шли на сцене Немецкого театра. Сильное влияние на формирование композитора оказали занятия в эти годы у органиста и композитора О. Шепскаса, хорошего знатока народной музыки. В Риге же Калнынь создал первые сольные песни и фортепианные миниатюры.

Громадное значение для Калныня имели годы учения в Петербургской консерватории (1897—1901). «Он, до сих пор имевший дело только с малообразованными, узко, в немецких традициях, воспитанными провинциальными учителями музыки, здесь впервые смог очень широко познакомиться со столь родственной нам музыкой»<sup>1</sup>, — писал друг композитора Э. Дарзинь. В Петербурге расширился кругозор Калныня, сформировались его эстетические взгляды. Широко знакомился молодой композитор с классической и современной музыкой.

Сам Калнынь так определил значение этого периода: «Жизнь в Петербурге навсегда сохранится в моей памяти. В Петербурге

<sup>1</sup> E. Darziņš. Par muziku. Rīga, LVĪ, 1951, стр. 78.

я научился уважать и любить Баха, Генделя, Моцарта и многих других классиков и романтиков, хотя уже раньше в Риге, живя и учась, полюбил некоторых мастеров, как например, Вебера... Но все-таки в Петербурге мой энтузиазм шел вглубь, и мои чувства обогащались... Поэтому с глубочайшей благодарностью вспоминаю это время, и после переезда в Ригу мне вначале казалось, что я потерял нечто дорогое. В последние петербургские годы я познакомился с произведениями Грига, чью красоту и свежесть воспринял всем сердцем, жаждавшим красоты... Но главным образом я должен благодарить Петербург за то, что там я смог познакомиться с русской музыкой, которая мне невыразимо дорога»<sup>1</sup>.

В Петербурге быстро расцвело композиторское дарование Калныня, возник ряд значительных произведений в жанрах сольной и хоровой песни, фортепианной музыки. В 1901 году Калнынь возвратился в Ригу. К этому времени уже определились характерные черты его стиля. Его имя как композитора и органиста-виртуоза было уже известно среди музыкантов и любителей музыки. Песни Калныня исполняли такие выдающиеся латышские певцы, как Мальвина Вигнер-Гринберг и Пауль Сакс. Но, несмотря на возрастающую славу, Калнынь не нашел поддержки в Риге и был вынужден искать работу за пределами Латвии. Он занял место первого органиста в эстонском городе Пярну, где провел следующие восемь лет своей жизни.

Рост демократического движения в Латвии в эти годы заострил ряд важных вопросов культурного развития и среди них — вопрос о национальном оперном искусстве. В 1903 году в Риге был организован конкурс на латышское оперное либретто, для которого Ян Райнис написал свое выдающееся произведение «Огонь и ночь». Однако проникнутая революционным пафосом пьеса Райниса не получила одобрения жюри. Калныню удалось познакомиться с пьесой Райниса только в 1905 году, и она очень увлекла его. Узнав, что музыку на это либретто начал писать другой композитор, Калнынь отказался от возникшего у него замысла. Но с тех пор поэзия и драматургия Райниса неоднократно привлекали к себе Калныня.

Творчество Райниса являлось для Калныня богатейшим источником вдохновения и нашло в его вокальной лирике превосходное музыкальное воплощение. В 1911 году была издана трагедия Райниса «Индулис и Ария», где поэт использовал историческое сказание о борьбе куршского вождя Индулиса против немецких захватчиков (XIII век). По просьбе композитора, жившего тогда в Лиепае, Райнис начал перерабатывать свою драму в оперное либретто. В скором времени Калнынь получил первое действие и начало второго. Работа над оперой продвигалась быстро. В 1914 году композитор навестил в Швейцарии находившегося в

---

<sup>1</sup> Автобиография. Рукопись. Хранится в частном архиве.

эмиграции поэта и познакомил его с первым актом оперы. Райнис назвал музыку Калныня «восхитительной, прозрачной и чудесной»<sup>1</sup>. Однако первая мировая война прервала сотрудничество двух замечательных деятелей латышского искусства. Мучительно переживая судьбу своего детища, Калнынь в минуту разочарования бросил эскизы в огонь. Все же совместная работа с Райнисом не пропала даром и явственно отразилась на дальнейшем оперном творчестве Калныня.

Война внесла в творчество Калныня новые черты. Появился ряд произведений, отражавших глубокую скорбь художника о судьбах страдающего народа. В эти годы расширилась концертная деятельность Калныня. Его выступления проходили с большим успехом не только в Тарту, где он поселился, не желая оставаться в оккупированной кайзеровскими войсками Лиепае, но также во всех крупных городах России, где тогда обосновались латышские беженцы. Так, 30 апреля 1916 в Петербурге, в Народном доме, Калнынь дирижировал своей кантатой «К музыке», 12 ноября того же года в Москве, в Большом театре, под управлением Теодора Рейтера была исполнена симфоническая сюита Калныня «Песня о Родине». Великий Октябрь вызвал к жизни кантату Калныня «День гнева» на знаменитые слова Райниса.

Вернувшись после войны в Латвию, Калнынь весьма активно проявил себя как органист, дирижер, публицист и, главное, как композитор. Он создал множество сочинений в разных жанрах: сольные песни, дуэты, хоры, кантаты, симфонические произведения, обработки народных песен, театральную музыку. Упорно продолжал он поиски сюжета для оперы.

Неостывавший интерес Калныня к опере находился в прямой связи с общей тенденцией развития латышской музыки и отражал усиливавшееся с начала XX века тяготение латышских музыкантов к оперному искусству. Именно желание говорить с народом на языке искусства побудило Э. Дарзиня обратиться к опере, но безвременная смерть прервала его работу. Не смог реализовать свои планы в оперном жанре и А. Юрьян. Почти одновременно к опере обратились братья Янис и Язеп Медыни. Первому принадлежит опера «Огонь и ночь» (по Райнису), поставленная в 1921 году, второму — опера «Жрица» (по Аспазии), которая была закончена в 1924 году.

Историческая заслуга создания первой латышской оперы принадлежит, однако, Калныню. Активному творческому процессу в решающей мере способствовало то обстоятельство, что в 1919 году, сразу же после изгнания из Риги оккупантов, постановлением Советского правительства Латвии был основан государственный оперный театр. Народный комиссариат просвещения в специальном обращении к композиторам призвал работать над созданием репертуара, «соответствующего современной боевой эпохе». В том

<sup>1</sup> J. Rainis. Dzīve un darbi, VI. Rīga, 1925, стр. 10.

же году Калнынь закончил клавир оперы «Банюта» (либретто А. Круминя), которая 20 мая 1920 года увидела свет рампы.

Вскоре после этой постановки Калнынь задумал новую оперу и остановился на либретто Круминя «Островитяне». Работа над произведением началась в 1922 году, и через два года опера была закончена, но представлена была лишь в 1926 году. В условиях буржуазной Латвии Калныню постоянно приходилось сталкиваться с интригами и неприязнью влиятельных кругов, вызванными его острыми критическими выступлениями в печати. Это вынудило композитора покинуть родину: ряд последующих лет он провел в Нью-Йорке (1927—1933).

Поездка в Америку вызвала перелом в эволюции творчества Калныня. Важнейшее значение для него приобретают вопросы композиторского мастерства. Усложнилась гармония, обогатилась ладонональная основа, в мелодии большое место заняли декламационные элементы. Эти черты, наметившиеся еще раньше, привели как к новым художественным успехам, так и к явным неудачам. Далекий от самоудовлетворенности, Калнынь по возвращении из-за границы переработал и в 1933 году поставил оперу «Островитяне» в новой редакции под названием «Пробуждение родины». Затем композитор переинструментировал оперу «Банюта» и приступил к сочинению балета «Стабураг», по мотивам латышских народных преданий.

Восстановление в Латвии в 1940 году Советской власти вызвало у Калныня большой творческий подъем. Он интенсивно работал над балетом, а для готовившейся декады латышской литературы и искусства в Москве написал новый финал оперы «Банюта»<sup>1</sup>. Фашистская оккупация Латвии в период Великой Отечественной войны отозвалась на нем весьма тяжело. Последние годы жизни Калныня были полны борьбы с болезнью. Несмотря на это он создал ряд хоров на слова Райниса и латышских советских поэтов, обработки народных песен, органные вариации и увертюру для оркестра. Кроме того, он не прекращал педагогической деятельности в Латвийской государственной консерватории, где некоторое время был также директором, и продолжал давать концерты. Последним крупным сочинением Калныня явились «10 латышских народных песен для симфонического оркестра».

В 1945 году Калнынь был удостоен высокого звания народного артиста Латвийской ССР. Спустя шесть лет, 23 декабря 1951 года, он умер.

## 2

Калнынь шел к опере путем накопления драматических элементов в разных жанрах музыкального искусства. Особенно важную роль в этом отношении сыграла сольная песня, являв-

---

<sup>1</sup> Из-за начавшейся войны декада состоялась только в 1955 году, уже после смерти композитора; тогда в Москве и была показана новая редакция «Банюты».

шаяся для композитора творческой лабораторией. Немалое значение имела и его работа в жанрах собственно драматической музыки, о чем свидетельствуют балет «Стабураг», музыка к драмам Райниса и другие произведения.

В связи с общей гуманистической направленностью своего творчества, Калнынь сумел в либретто первой оперы, несмотря на все неудачи и просчеты Круминя, разглядеть «рациональное зерно», роднящее «Банюту» с «Индулисом и Арией». Если Райнис назвал свою драму «юношеской трагедией», то такое обозначение в полной мере можно отнести и к опере Калныня. Любовная драма Индулиса и Арии исторически обусловлена роковой непримиримостью двух враждебных лагерей: Индулис — герой древнелатышского племени куршей, борющийся за свободу родины, Ария — дочь немецкого рыцаря, поработителя латышского народа. Причиной трагедии Банюты и Вижута тоже является непримиримая вражда, но на этот раз зло коренится в предрассудках и верованиях. В обоих произведениях герои гибнут, однако прославляется всепобеждающая любовь. Эта гуманная идея роднит пьесу Райниса и оперу «Банюта» с трагедией Ромео и Джульетты. Борьба за счастье против зла и насилия всегда привлекала Калныня как музыкального драматурга.

Вместе с тем, значительно различие между трагедией Райниса и либретто Круминя. Герои Райниса действуют на активном историческом фоне. Их лирические и драматические переживания тесно связаны с идеями патриотизма и самопожертвования, раскрывают социально-политические и философские взгляды поэта-революционера, его мысли о братстве народов в совместной борьбе, веру в светлое будущее родной страны. В либретто же Круминя историко-социальная сторона игнорируется. Идея возвышенной любви воплощена довольно шаблонно и с известной дозой сентиментальности, персонажи не наделены яркой индивидуальностью, народные сцены показаны статично (исключение составляет третий акт с широко развернутой сценой праздника Лиго). В драматургическом отношении наиболее интенсивно развиваются первые два акта, а в третьем и четвертом развитие явно замедлено. Но замечательная музыка Калныня привнесла жизненное содержание в посредственное либретто, в результате чего родилась национальная музыкальная драма.

Действие оперы переносит нас в далекое прошлое. В замке старого Валгудиса свадебное торжество: его сын Даумант привез из дальнего похода красавицу-невесту Банюту. Но Дауманта терзает воспоминание о погубленной им Яргале. Жаждавший возмездия брат Яргалы Вижут в поединке убивает Дауманта. Народ требует отомстить за смерть княжича. Банюта клянется не знать любви, пока не покарает убийцу.

Наступает праздник Ивановой ночи. Среди общего веселья лишь Банюта особенно остро чувствует свое одиночество. Увидев незнакомого юношу, который кладет розу на алтарь Лиго, она бе-

рет цветов и тем самым, согласно обычаю, становится его нареченной. Но здесь Банюта вспоминает о данной ею клятве. Однако верховный жрец снимает запрет любви до утреннего сигнала труб. С упоением слушает девушка пылкие признания Вижута. Наступает утро. После третьего трубного клича Банюта открывает свою тайну и с ужасом узнает, что должна убить любимого.

Желая освободить Банюту от обета, Вижут кончает с собой. Не хочет жить без него и Банюта. Народ, провожающий Иванову ночью, покрывает цветами юную пару, чья любовь оказалась сильнее старых обычаев и самой смерти. (В другой версии финала народ, узнающий правду о Дауманте, дарует влюбленным жизнь.)<sup>1</sup>

Сохранив в неприкосновенности либретто Крумина, композитор построил оперу в виде двух крупных частей (первый и второй акты; третий и четвертый), каждая из которых имеет свою экспозицию, завязку, развитие, кульминацию и развязку. Это расположение придает опере структуру диалогий. Однако единство формы произведения сохраняется тем, что композитор связывает акты целеустремленным движением к кульминациям. Таких кульминаций в опере две — траурный марш в грандиозной массовой сцене второго акта и сцена Вижута и Банюты в четвертом, представляющая собой просветленную лирическую вершину всей оперы. Для построения оперы характерны также тематические «арки», они связывают между собой второй и третий, первый и четвертый акты. Так, грозные темы проклятия и клятвы (в замке Валгудиса) напоминают о себе в сцене Ивановой ночи, когда Банюта в робком смущении первой любви хочет взять розу. Интродукция тематически перекликается с оркестровым заключением оперы.

Композитор не дал определения жанра своей оперы, но по типу драматургии «Банюта» является музыкальной драмой. Ее музыка основана на непрерывном развитии, отражающем каждую смену ситуаций и эмоций. Однако Калнынь не пользуется вагнеровской лейтмотивной техникой и придает ведущее значение вокальному началу. «Банюта» изобилует красочными массовыми сценами, но в то же время в ней на первый план выдвинуты индивидуальности героев.

Важнейшим качеством музыки оперы является мелодическое богатство — как в народных сценах, так и в характеристике душевного мира героев. В мелодике оперы отражены основные особенности латышского народного творчества, причем нередко сходство с народными песнями обнаруживается не только в заимствовании тех или иных элементов, но и в общности настроения.

В этом смысле показательна оркестровая интродукция к опере. Она построена на развитии темы элегического (но притом мажорного) характера. Тема эта интонационно, ритмически и эмоционально родственна латышским крестьянским свадебным песням, обладающим той же сердечностью и печальной созерцательностью:

<sup>1</sup> Подробное поактное изложение содержания см. в сб. «Оперные либретто», М., Музгиз, 1962, стр. 626—628.



35 *Andante*

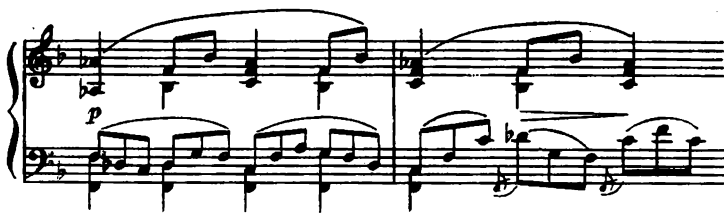
pp

Ярким образцом претворения в опере национального начала является первая часть баллады Банюты из первого акта (где речь идет о родине девушки). Национальное своеобразие здесь создается плавной диатонической мелодией, почти без скачков, с частыми повторениями отдельных звуков, а также со специфическим приемом укрепления интонационных опор. Особенно характерны в ней пентатонные обороты:

Con tristezza e semplice

36

p



Каждый из этих признаков, взятый в отдельности, встречается в музыке многих народов. Но именно их своеобразное сочетание и взаимосвязь придадут музыке латышскую окраску. Например, в балладе Банюты укрепление опорного звука воспринимается как специфически латышское благодаря ритму мотива, характеру интонирования и месту в окончании фразы. То же самое следует сказать о пентатонике, которая здесь служит выражению национального элемента, поскольку она применена в том же виде, что и в народной латышской мелодике; но если в последней удельный вес мажорной и минорной пентатоники примерно одинаков, то Калнынь использует почти только мажорную пентатонику<sup>1</sup>.

Народная основа оперы выражается и в применении типичной для латышского фольклора куплетной формы, которая у Калныня переосмыслена в соответствии со сценическими положениями. Композитор усложняет куплетность постепенным включением оркестровых эпизодов. Особенно плодотворным оказалось появление новых форм на основе песен Лиго. Так, в начале третьего акта развитие куплетной песни проводится по принципу вариационности, а во второй половине того же акта куплеты насыщаются контрастами, что влечет за собой образование трехчастности.

Переживания героев раскрываются на фоне окружающего быта, природы. Весьма богаты и разнообразны массовые сцены. Образ народа воплощен прежде всего при помощи песен, но в сценах ораториального типа важное значение приобретают и симфонические эпизоды. Таковы, например, свадебный марш и траурный марш. В сцене праздника Лиго Калнынь дифференцирует и противопоставляет разные группы народа аналогично тому, как это делалось в народном быту. Достаточно назвать хотя бы начальную хоровую сцену третьего акта.

---

<sup>1</sup> В латышской народной песне можно говорить лишь о пентатонических интонациях в пределах диатоники. «Чистая» пентатоника, выдержанная на протяжении всего куплета, встречается сравнительно редко. Для латышской мелодики характерны пентатонические триорды внутри кварты и квинты, пентатонические тетраорды внутри квинты и сексты, пентаорды внутри сексты. Это обстоятельно освещено Я. Витолинем в докторской диссертации «Исследования в области народной музыки» (Л., 1960; см. автореферат, стр. 18). Интересные наблюдения над пентатоникой у Калныня делает М. Голдин в неизданной работе «Национальное и интернациональное в опере Алфреда Калныня «Банюта» (1965, рукопись на латышском языке).

Народ показан в теснейшей связи с природой, традициями, родиной. Калнынь реалистически конкретизирует место и обстановку действия. В опере имеется и фантастический элемент — в картине сказочной ночи. Но фантастика здесь предстает как романтическая поэтизация образов родной природы. Так, в частности, трактован композитором чудесный эпизод расцветания папоротника.

В активном взаимодействии с окружающей средой представлены в опере переживания героев. Они то сливаются с ней, то ей противопоставляются. Траурный хор во втором акте, например, выразительно подчеркивает скорбное состояние Банюты, а веселье праздничных сцен третьего акта контрастирует ее одиночеству и тоске.

Важной чертой музыкальной драматургии оперы является разносторонняя обрисовка душевного мира героев. Наиболее полно это реализовано в характеристике Банюты. Для раскрытия ее образа Калнынь соответственно ситуации пользуется различными вокальными жанрами: и песней, и балладой, и ариозо. Наряду с этим большую роль играет богатый нюансами речитатив. Но если при воплощении лирических переживаний Банюты композитор имел возможность опереться на богатый латышский фольклор, то для выявления драматизма он должен был найти новые выразительные средства, что явилось одним из его значительных творческих достижений.

Образ Банюты возникает уже в интродукции. Здесь впервые звучит тема, которая появляется далее в балладе первого акта и в финале, после гибели влюбленных. Она служит, по существу, лейттемой, создающей обобщенный музыкальный портрет героини. Развитие же образа связано со сменой непрерывно возникающих вокальных и инструментальных тем, многогранно раскрывающих внутренний мир и переживания Банюты. Лирически-созерцательный в первом акте, образ Банюты углубляется чертами драматизма (во втором), страстным порывом к счастью (третий акт), чувством самоотверженной любви и большой внутренней силой (четвертый).

Другие образы обрисованы более лаконично. Так, Даумант действует только в первом акте, но его характер раскрывается целеустремленно и многогранно. Этот образ сложен: сильный и отважный, Даумант становится жертвой необузданной страсти и доходит до преступления. Дауманту противопоставлен восторженный Вижут, обладающий чистой, благородной душой. Вижут способен не только бороться за счастье дорогого человека, но и пожертвовать жизнью ради него. Образ юноши очерчен очень тонко и далек от традиционных лирических оперных героев.

Из второстепенных персонажей, играющих, впрочем, в драматургии оперы немаловажную роль, прежде всего выделяется вождь племени Валгудис. С потрясающей силой Калнынь рисует горе отца, неожиданно потерявшего единственного сына. Лаконично и,

тем не менее, ярко обрисован образ сестры Дауманта, доброй Майги: ее интонации перекликаются с радостными интонациями веселящегося на празднике народа. Необычной, жесткой мелодикой, чуждой всем остальным персонажам, отличается эпизодическая роль Колдуна.

Каждое из действующих лиц оперы имеет свое индивидуальное лицо, у каждого есть особенная, только ему присущая интонационная сфера. На сопоставлении и столкновении интонационных сфер основана музыкальная драматургия оперы.

### 3

В небольшой оркестровой интродукции Калнынь сумел специфическими средствами музыки обрисовать изумительный по красоте образ Банюты. словно из глубокой древности возникает этот светлый образ. Тему играет фагот в низком регистре на фоне приглушенного тремоло струнных. Постепенно поднимаясь, тема приобретает новую окраску у английского рожка, валторны, гобоя, скрипки, и во взволнованной музыке струнных, а затем всего оркестра раскрывается облик героини — страдающей, но не сломленной в своем страстном стремлении к счастью. После напряженной кульминации образ Банюты как бы опять погружается в небытие, и лишь в тихой перекличке отдельных инструментов некоторое время еще слышатся отзвуки ее лейттемы.

В качестве смысловой и интонационной «арки» отголоски интродукции появлялись в первой редакции финала оперы. Здесь происходит трагическая развязка драмы. Центральное место занимает дуэт Вижута и Банюты, выразительный диапазон которого широк — от нежной лирической взволнованности до огромной силы драматизма. Трудно найти слова, чтобы передать впечатление, создаваемое издалека доносящейся хоровой песней, звучащей после смерти героев. Эта лирическая, проникнутая легкой грустью песня, которой народ провожает сказочную ночь Лиго, с одной стороны, является непосредственным музыкальным продолжением прощания влюбленных с жизнью, с другой же — своей мажорностью, перекликающейся с пейзажем утренней зари, еще более ярко очерчивает основную коллизию оперы — стремление к счастью и невозможность его достижения. И вновь возникающая светлая лейттема Банюты приобретает значение символа бессмертия великой любви и морального достоинства человека.

Выше уже говорилось, что для намечавшейся в 1941 году новой постановки «Банюты» Калнынь создал иную версию финала: перед трагической развязкой происходит крутой поворот. Банюта и Вижут восстают против жестокой судьбы, и юноша раскрывает тайну смерти Дауманта: он убил его в честном поединке, отомстив за честь своей сестры. Народ склоняется к тому, что герои

заслужили право на жизнь. Когда прорезывается первый луч солнца, все прославляют счастье и свободу.

Такой исторически и психологически не оправданный поворот к «оптимистическому» разрешению конфликта был вызван пространенной тогда в советском искусстве тенденцией отказа от трагических концепций. Но если композитор согласился на такую версию финала, то все же решающее значение, думается, имело стремление отразить возродившуюся с восстановлением советского строя веру в социальную справедливость и надежду на светлое будущее, воспеть победу человеческого разума над пережитками, стоящими на пути к новой жизни.

Калнынь подошел к подобной задаче как вдумчивый художник. Он провел серьезную работу над новым финалом, в результате которой неожиданный перелом драматического развития ощущается не столь остро. Слушателя покоряет богатство партитуры, особенно яркий драматический дуэт и мощный заключительный хор во славу солнца. Но с точки зрения эстетической и драматургической все же надо отдать предпочтение первому финалу, как более цельному и правдивому по психологической выразительности и, несмотря на трагическую развязку, прославляющему жизнеутверждающую силу любви.

#### 4

Опера Калныня «Островитяне» была написана вновь на либретто Круминя. В основе ее — извечная романтическая тема борьбы света с тьмой<sup>1</sup>.

**Действие первое.** Остров Лигна в Северном море. Тихий, солнечный день, но жители острова в смутении: они видят приближение фантастических морских чудовищ. Пришельцы захватывают остров и превращают его жителей в рабов. Появившийся на острове Илгнес пытается поднять островитян на борьбу за свободу. Но люди утратили веру в свои силы. Каждый думает лишь о собственном благополучии и при первой же угрозе со стороны Тулзниса — царя тьмы — робко просит пощады. К Илгнесу присоединяется лишь Дайкна, дочь рыбака. Тулзнис приказывает схватить Илгнеса, но здесь юноша раскрывает свою тайну. Он — сын всемогущего Солнца, посланный на остров, чтобы помочь людям обрести свободу. Силы тьмы не властны над ним. Обращаясь к народу, Илгнес говорит, что день свободы настанет лишь тогда, когда островитяне, преодолев страх, сами потянутся к свету. Юноша исчезает. Разгневанный Тулзнис велит урагану затопить остров.

**Действие второе.** Морская пучина. В вечной тьме влачат островитяне жалкое существование. Возле их жилищ ползают морские чудовища и издеваются над несчастными. Людей охватывает отчаяние. При помощи кремня им удается добыть огонь, который разгорается все ярче. Тьма отступает. Но Тулзнис похищает кремень и уносит его в свой замок.

**Действие третье.** Подводный замок Тулзниса. Царь тьмы в глубоком раздумье: уже три года островитяне живут в плену, но они не примирились с невольей, а все настойчивее стремятся к свету. Украденный у них кремень между тем

<sup>1</sup> Почти полное незнание этой оперы даже в Латвии и отсутствие не только печатного клавира, но даже развернутых описаний произведения побуждают привести достаточно подробный пересказ ее содержания.

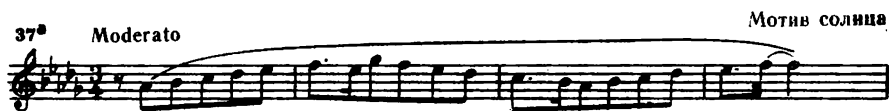
излучает таинственную силу, губительную для подданных Тулзниса. По велению царя тьмы островитян приводят в замок. Наступает решающий момент борьбы: если Тулзнису удастся подчинить свет своей воле, островитяне навсегда утратят веру в победу. Но вот Тулзнис высекает из кремня искру — и она поражает его прямо в сердце. Появляется Илгнес. Он зовет людей вперед, к свободе.

**Действие четвертое.** Остров Лигна все еще лежит в морской пучине. Островитяне рошшут на Илгнеса за то, что он не вывел их на свободу. Илгнес отвечает, что поднять остров из морской пучины и добиться свободы люди могут лишь ценой собственных усилий. Копье свободы в неволе заржавело, но если омыть его горячей человеческой кровью, оно обретет прежнюю силу. Однако никто из островитян не решаете отдать свою жизнь во имя свободы. Лишь Дайкна, в чьем сердце не угасла страстная любовь к родине, решает пожертвовать собой ради счастья людей. Илгнес заносит над девушкой копье свободы, но в это мгновение тьма исчезает. Ослепительный свет заливае поднявшийся из морской пучины остров. Ликующий народ славит родину, солнце, счастье.

Калныйн создал музыкальную драму, отличную от «Банюты». Остро выявлен здесь интонационный конфликт между сквозным действием, связанным с образами Дайкны, Илгнеса и народа, и контрсквозным, которое представлено образами Тулзниса и темных сил.

В основе музыкальной драматургии лежат яркие мелодические темы и обороты, характеризующие действующих лиц и явления природы, а также некоторые обобщенные идеи. В развитии сквозного действия они приобретают особую эмоциональность. Для характеристики же контрсквозного действия композитор преимущественно пользуется обостренными метроритмическими и гармоническими средствами. Характерное для Калныня воплощение человеческого страдания и порыва к счастью, излюбленные композитором образы родины получили в «Островитянах» действительную выразительность.

Можно обнаружить в опере до 60 тем или мотивов. Некоторые из них, пронизывая ткань партитуры, приобретают лейтмотивное значение. Важнейшую роль в раскрытии внутреннего подтекста драмы играют лейтмотивы солнца, тьмы, Илгнеса, искры:



Порой еле заметными изменениями Калнынь придает лейтмотиву новое смысловое значение. Так, например, мотив тьмы превращается в тему страстного порыва к свету, а из интонаций тем светлых сил вырастает многотемный хоровой эпилог. Встречается также полифоническое сопоставление тем. Лейтмотивы применяются для укрепления и усиления образной характеристики; они появляются как в оркестровых, так и в вокальных партиях и часто служат ячейкой, из которой развиваются относительно законченные тематические образования.

По сравнению с «Банютой», в «Островитянах» еще более развиты приемы симфонизации оперы. Вместе с тем в вокальной партии усилились декламационные моменты. На последнем остановимся подробнее.

Развивая ранее найденный им принцип драматизированной музыкальной декламации, в которой сочетаются интонационные особенности латышской речи и народного пения, композитор при этом отнюдь не ограничивается стилизацией того распространенного вида декламационного латышского фольклора, который называется «сказываемым пением». Вокальная декламация «Островитян» обнаруживает большее интонационное разнообразие и включает все виды музыкального произнесения. Немалая выразительная роль принадлежит ритму, который следует за тончайшими изгибами словесного текста. Часто используется интонирование на одном звуке (типа причитания). Характерно появление кратких мелодизированных оборотов. Особенно же своеобразны драматические речитативы, связанные со страстной патетикой, с подчеркнутыми выкриками:

38 *Commosso, sempre affettuoso Recitativo*

*Daikna mf*

Turkrast-malā brē - ca!.. Sai - vis! Sai - vitis mūsojs!..

*mf*

Viņš lūg-damies ro - kasceļ, gri - jo, vi - sap-kārt vien tūlznie - šī zvī - jo;

*f* *mf* *f*

ai, pa-ceļasāris, tām sit! Pa vai - gu, ški - et, asinis rit,

*mp* *acceler. e cresc.*

viņš no - krīt, to kā - jā mī - da,

grūz ai - riem, no kra - uja bī - da, ai!

Ek. Sil - sma un Lū - si - nis skrien! A - uu! Lū - sīt, au - u!

*mf* *f* *rit.*

Однако декламация все время находится на грани песенности. Речитативные построения часто образуют кантиленные ариозо, которые служат основной формой характеристики главных героев. Вместе с тем Калнынь не ограничился только ариозным письмом. Он обратился также и к другим формам оперной музыки (например, рассказ, монолог), отличающимся напевностью, кантиленностью, ярким вокальным тематизмом. В целом вокальный тематизм по сравнению с «Банютой» приобрел некоторые новые черты: расширился диапазон, часты широкие скачки в сочетании с хроматизмами, что в известной мере напоминает инструментальную мелодику композитора.

Неотделима от характера мелодического развития гармония, наделенная значительной сложностью функциональных и тональных соотношений. Текущесть модуляционного движения способствует росту напряжения, она становится одним из главных факторов создания сквозного драматического развития. Тем более контрастно звучат в опере хоровые сцены, выдержанные в диатонических ладах:

39

C.  
A.  
T.  
B.

*ff* *mf* *mf* *ff* *mf*

Nāk va - ra, dip ze - me, dun do - bij, do - bij dun.



C.  
A.  
T.  
B.

Nāk va - ra, dip ze - me, dun do - bji, do - bji dun

f mf

Основу драматургии «Островитян» составляют многочисленные народные хоры. В каждом акте встречается по четыре — пять хоров, а в последнем акте хор занимает примерно две трети всего действия. Хоры «Островитян» — свидетельство высокого мастерства композитора. Богато развиты фактурные приемы многоголосных хоров аккордового и полифонического склада. Разнообразна хоровая «инструментовка», отличающаяся большими динамическими контрастами, сопоставлениями отдельных групп, разделением хора на 5—6—7—8 голосов и т. д. Замечательным примером сочетания разных приемов хорового письма служит монументальный финальный хор.

Хоровые сцены «Островитян» представляют собой одно из крупнейших достижений латышской оперы. С поразительной силой воплощены в музыке трагические образы народного бедствия. Композитор, словно предвидя грядущие исторические события, в аллегорической форме предупреждал о них родной народ. Так фантастическая сказка приобрела в музыке Калныня волнующее и правдивое художественное воплощение.

Новаторское произведение Калныня осталось по существу непонятым. Критика не отрицала его ценности, но преимущественно обращала внимание на внешнюю, сюжетную сторону. Отмечались чисто сценические эффекты постановки. Опера «Островитяне» незаслуженно забыта и по сей день. Сейчас из нее исполняются лишь танцы третьего акта, сомкнутые автором в симфоническую сюиту.

Оперы Калныня составляют важную часть латышского музыкального наследия. Калнынь знал и умело использовал богатые традиции мирового оперного искусства. Близки ему оказались драматургические принципы классиков русской оперы — Мусоргского и Римского-Корсакова, отчасти Чайковского; не были чуж-

ды, как видим, и принципы симфонизации оперной партитуры Вагнера. Но Калнынь не принимал крайностей вагнеровской лейтмотивной системы. Не стал он также эпигоном. По-своему решал он творческие задачи, оставаясь подлинно национальным композитором.

Опираясь на неисчерпаемые интонационные богатства латышского фольклора, Калнынь в своих операх поднялся до высоких художественных обобщений. Он использовал жанровые особенности латышской народной песни и инструментальной музыки и на их основе создал драматические образы, не имевшие прямого прототипа в фольклоре.

Музыкальная драма Калныня представляет собой мастерское сочетание вокального и инструментального начала. Она являет пример симфонического развития при относительно законченных вокальных формах. Вместе с тем, как и в латышском фольклоре, огромную роль в операх Калныня играет хор.

Идейную основу оперного творчества Калныня составляет борьба светлых и темных сил, в конечном итоге утверждающая веру в человека, в победу гуманности. Воплощение больших мыслей и чувств раскрывается на фоне народного быта и родной природы, которые служат неисчерпаемым источником для художественной фантазии композитора.

Калныню не довелось сотрудничать с выдающимися писателями, но силой своего творческого дара он сумел в несовершенных опытах первых латышских либретто разглядеть глубокое содержание и выразить его в волнующих музыкально-драматических образах.

●

## ИСПОЛЬЗОВАНИЕ И ТРАКТОВКА КЮЕВ В ПЕРВЫХ ОПЕРАХ БРУСИЛОВСКОГО

### 1

Возникновение в Казахстане национального оперного театра неразрывно связано с именем Евгения Григорьевича Брусиловского. Три его ранние оперы: «Кыз-Жибек» (1934), «Жалбыр» (1935) и «Ер-Таргын» (1937), созданные почти целиком на народно-тематическом материале, представляют собой не только первый этап, но и основу дальнейшего плодотворного развития казахского оперного искусства. Несмотря на многие последующие творческие достижения Брусиловского и других композиторов Казахстана, любовь народа к этим операм не остывает поныне. Так, в январе 1968 года уже состоялось тысячное представление «Кыз-Жибек»<sup>1</sup>.

Важную часть музыки первых казахских опер составили кюи — редкостные по красоте и по глубине содержания инструментальные пьесы, в которых талантливые народные музыканты скромными средствами двухструнной домбры рассказывали слушателям о легендарных героях и событиях недавнего прошлого, о картинах природы и человеческих чувствах. Программность и яркая образность музыки кюев давно уже привлекали к себе внимание собирателей фольклора и театральный деятельей. Еще в первые годы работы Казахского драматического театра на его спектаклях звучали кюи в своем оригинальном виде или в переложении для фортепиано, обычно сопровождая игровые или танцевальные сцены.

---

<sup>1</sup> Обзор ранней истории казахской оперы, включающий краткие изложения либретто, дан мною в коллективном труде «Очерки по истории казахской советской музыки» (Алма-Ата, 1962); упоминаемым далее трем редакциям оперы «Кыз-Жибек» посвящена статья в сб. «Искусство и иностранные языки» (Алма-Ата, 1964); использование и трактовка Брусиловским народной песни в первых операх рассматривается в сб. «Народная музыка в Казахстане» (Алма-Ата, 1967).

С домбровой музыкой Брусиловский познакомился сразу же по приезде в Алма-Ату, в 1933 году. Работая в Научно-исследовательском кабинете казахской музыки, композитор слушал проникновенную виртуозную игру одного из лучших казахских домбристов Махамбета Букейханова и записал от него многие знаменитые кюи. Эти и другие записи, как и ранее опубликованные записи А. В. Затаевича, послужили материалом для ряда сцен первых казахских опер.

В использовании и трактовке кюев Брусиловский проявил немало изобретательности, благодаря чему их роль уже в первой опере «Кыз-Жибек» была достаточно многообразна и с каждой очередной оперой расширялась и видоизменялась, неуклонно обогащая общую музыкальную композицию, раскрывая новые выразительные богатства этого жанра народной музыки. Сама природа кюев, с присущими им разнообразием тематики, импровизационностью изложения, наличием элементов многоголосия и особенностями активной метроритмической организации, послужила основанием для широкого использования данного вида музыки в операх.

Применение кюев в казахской опере началось прежде всего как сопровождение хореографических номеров. Известно, что до Великой Октябрьской революции казахский народ не имел сложившегося профессионального танца. Существовавшие в народе истоки этого искусства не могли свободно развиваться из-за тяжелых культурно-социальных условий. Только в молодежных играх и некоторых обрядах, связанных с особенностями труда и быта в обстановке векового кочевья, сохранялись элементы национальной хореографии, получившие в Советском Казахстане интенсивное развитие. В зарождении казахского балетного жанра, как и в развитии казахского симфонического и хорового искусства, принципиально важную — можно сказать, решающую — роль сыграли первые оперы Брусиловского.

В опере «Кыз-Жибек» из двенадцати использованных кюев восемь звучат без участия солистов и хора, только в оркестре, в качестве сопровождения танцевальных сцен. Но они очень разнообразны и по характеру музыки, и по своим музыкально-драматургическим функциям. Широкий и их эмоциональный диапазон, простирающийся от искрящейся жизнерадостности до сгущенного трагизма. Некоторые танцы представляют собой вполне законченные «вставные» номера, вызванные соответствующей праздничной обстановкой. Таковы танцы подруг Жибек в первой (летняя кочевка) и четвертой («Сон Жибек») картинах оперы.

В сцене летней кочевки использован кюй «Айжан-кыз» («Душенька-девица»). Музыка этого кюя<sup>1</sup> поражает удивительным сочетанием скромных средств выразительности с очень ярким эмо-

---

<sup>1</sup> См.: А. В. Затаевич. 500 казахских песен и кюев. Алма-Ата — Москва, Муссектор ГИЗ, 1931, № 39.

циональным эффектом в передаче легкости, хрупкости, прозрачности. Все это уже заложено в основном тематическом зерне, с подчеркнутым возвращением к квинтовому тону натурального *f-moll*. В обработке Брусиловского уместно использован прием «блуждающего» баса (попеременно II и I ступени лада):



Характер кокетливой уравновешенности подчеркивается и другими средствами обработки: прозрачностью фактуры, отрывистым звучанием деревянных духовых инструментов и т. п. В гармонизации сохраняются народные черты, в частности заложенная в кюе плагальность, в связи с чем доминанта появляется лишь в натуральном виде, а в момент кульминации используется субдоминанта с дорийской секстой.

В противоположность танцам подруг Жибек, мужские танцы носят энергичный, стремительный характер. Так, во втором акте на молодежном празднике в честь возлюбленного Жибек — Тулегена — в его родном ауле джигиты затевают воинственный танец-игру со стрельбой в цель. Номер этот назван «Садак бий», что значит «Танец стрелков из лука». В оркестре звучит «Казахский марш» Затаевича, основанный на народнопесенном материале. Благодаря упругой подвижности и чеканному ритму он широко использовался в казахском театре для сопровождения танцевальных номеров задолго до создания оперы «Кыз-Жибек», и Брусиловский включил его в оперу уже в новом, утвердившемся на практике качестве инструментально-танцевальной пьесы.

Другой энергичный танец джигитов, в третьем акте, основан на музыке кюя «Тепенкок», выдержанной в характере «езды галопом», как помечил Затаевич<sup>1</sup>. В обработке этого кюя для оперы Брусиловский позволил себе значительно большую свободу, чем в кюе «Айжан-кыз». Вместо указанного у Затаевича темпа: «Умеренно скоро, ровно и легко», Брусиловский предложил *Allegro con brio*, что в соединении с метром  $\frac{6}{8}$  и остинатной фигурой сопровождения с «покачивающейся» тонической квинтой придает музыке некоторую сдержанность и настороженность движения. Однако в дальнейшем, по мере свободного развертывания кюя, музыка приобретает все большую зажигательность и размах.

<sup>1</sup> См.: Александр Затаевич. 1000 песен казахского народа. М., Музгиз, 1963, № 789. Тепенкок — кличка коня.

Выражению радостных чувств молодежи, вызванных помолвкой Жибек с Тулегеном, служат общие танцы в финале первого акта (кюй «Былкылдак»<sup>1</sup>) и в картине «Сон Жибек» (кюй «Бес-тюре»<sup>2</sup>). Первый из них интересен необычной, довольно капризной метроритмической организацией (видимо, с этим связано и название кюя; означающее «извилистый»<sup>3</sup>). Ее легко почувствовать даже в той части кюя, которая формально укладывается

в метр 3 :



Стремительной подвижности кюя способствуют и острота введенных композитором секундовых созвучий и синкопированно возникающий квинтовый органный пункт. Конец кюя свободно развит. При этом, как всегда у Брусиловского, моменты расширения формы не представляют собой намеренной стилизации, а именно развивают тематический материал с применением музыкально-выразительных приемов, присущих и другим произведениям народной музыки.

Во втором из названных общих танцев, в противоположность капризной метрике первого, господствуют четкий двухдольный метр, с преобладанием однообразной ритмики, и строго квадратная структура. Но и в этом случае композитор переосмысливает кюй, внося в него новые черты. Вместо указанного Затаевичем характера исполнения: «Важно и напыщенно» (ибо название «Бес-тюре» означает «Пять сановников»), у Брусиловского — темп *Allegro vivo*. Кроме того, введен разработочный средний раздел на основном тематическом материале. В нем использованы элементы контрастной полифонии и унисонное движение пентатонной природы, а временами и редко встречающееся в казахской музыке движение параллельными терциями. Все это сообщает музыке танца оттенок игривости, какой-то внутренней переливчатости настроений.

Некоторые из танцев оперы «Кыз-Жибек» несут в себе элементы обрядовости, а потому выдержаны в торжественно-приподнятом характере. Так, во втором акте на основе музыки «Кенес-кюя»<sup>4</sup> создан своеобразный танец-игра «кошмокатание». Он

<sup>1</sup> А. В. Затаевич. 500 казахских песен и кюев, № 370.

<sup>2</sup> Там же, № 282.

<sup>3</sup> Так у Затаевича, но А. Жубанов переводит «былкылдак» словом «упругий». См.: А. Жубанов. Струны столетий. Алма-Ата, 1958, стр. 168.

<sup>4</sup> А. В. Затаевич. 500 казахских песен и кюев, № 37. Кенес — буквально: совещание.

частично воспроизводит элементы движения названного трудового процесса и символизирует в опере желание молодежи участвовать в подготовке к встрече Жибек в ауле Тулегена. Вместе с оркестровым сопровождением звучит и хор, прославляющий молодых и желающий им счастья.

Ясная трехчастность кюя с плагальным сопоставлением тональностей D — G — D, а также миксолидийское ладовое наклонение сохранены композитором на всем протяжении танца в точном соответствии с записью Затаевича — изменена лишь тональность: D вместо E. Вызванное наличием текста ритмическое дробление сильной доли такта и фигурации в фактуре сопровождения делают рисунок танца более изящным и четким, чему также способствует изменение темпа: Allegro вместо указанного Затаевичем «Мерно и важно».

В другом обрядовом танце — «Шашу», тоже во втором акте, — композитор проявил большую свободу в разработке тематического материала использованного там кюя «Алга!» («Вперед!»), включив в него главную тему из характеристики Жибек — напев «Гак-ку»<sup>1</sup>.

В обширном фольклорно-тематическом материале оперы кюя «Алга» занимает особое место. Он был создан уже в советское время домбристом Арыстаном Ермаковым и записан от него Затаевичем в 1934 году, во время слета казахских народных музыкантов. Характер кюя — энергичный, решительный. Танец, созданный на его основе и названный «Шашу» (в буквальном переводе «Бросай»), связан со свадебным обрядом осыпания невесты зерном, драгоценностями. Композитор, развивая исходный тематизм, облюбывал наиболее активный элемент кюя — сопоставление повторенных аккордов с гаммообразными взлетами. Их постепенное расширение хорошо подготавливает торжествующее звучание в средней части танца темы невесты «Гак-ку»:

42 Allegro



<sup>1</sup> Гак-ку — ласковое обращение к возлюбленной.

Хор: Ен - жу

мар - жан, кац - пар тас мөру - ерт жа - кут

Поэтизации образов Жибек и Тулегена служат еще несколько танцевальных номеров в балетном дивертисменте четвертой картины («Сон Жибек»), которые появились в третьей редакции оперы (1954). Однако там исходным тематическим материалом служат песни, а не кюи, за исключением танца девушек «Цветок», основанного на теме домбрового кюя «Акжелен»<sup>1</sup>. Этот номер представляет собой значительных размеров балетно-оркестровую картину. В легко обнаруживаемом рондо важную роль в становлении формы играет оркестровое варьирование рефрена и введение во втором эпизоде нового тематического материала. Большой интерес представляет исключительное разнообразие ладовых наклонений и их сочетаний, которые всячески подчеркиваются композитором. Можно сказать, что ладовая переменность здесь господствует в качестве неуклонно выдерживаемого принципа. Так, уже в первых тактах вступления на равных правах звучат квинта  $c - g$  и кварта  $d - g$  как начальная и конечная опоры:

43 Allegretto | scherzando

От последней кварты  $d - g$  очень естествен переход к основному мотиву рефрена, звучащему в  $g$  дорийском с оттенком фригийского. В следующем затем первом производном от основного мотива в размере  $\frac{9}{8}$  снова наличествуют две опоры —  $f$  и  $c$  миксолидийские. Во втором производном мотиве — секундовая переменность опор  $c - g$  и  $d - a$ . И так далее во всех следующих разде-

<sup>1</sup> А. В. Затаевич. 500 казахских песен и кюев, № 487. Такое название обычно присваивается кюям веселого, жизнерадостного характера; возможна и связь с женским именем.



лах формы, с шестью производными мотивами и оркестровыми вариантами некоторых из них.

Во всем танце поражает единство в многообразии, что особенно заметно при сопоставлении с народным кюем второго эпизода, в котором, при новизне тональности и нарушениях прежней квадратности, строго сохраняются основной пульс танца ( $\frac{6}{8}$ ) и господствующие звучания кварт и квинт в качестве постоянно сменяющихся опор лада.

Широта эмоционально-драматического диапазона трактовки кюев в опере «Кыз-Жибек» отчетливо видна при сопоставлении еще двух — можно сказать, полярных — планов их применения. Один из них — декоративный, связанный лишь с внешней обстановкой действия. Это проявляется во вступлении к третьему акту, основанном на одном из так называемых «туркменских кюев»<sup>1</sup>, или в первом номере балетного дивертисмента в картине «Сон Жибек» на материале кюя «Шалкыма»<sup>2</sup>. Другой — драматический, один из важнейших моментов трагической стороны сюжета — гибели Тулегена. Речь идет о кюях «Алты каз» («Шесть гусей») и «Аксак-кулан» («Хромой кулан»). Оба они разработаны очень необычно.

На кюе «Алты каз» построен аллегорический «Танец гусей». Подчеркнутая прозрачность фактуры, высокий регистр деревянных духовых инструментов, мерное покачивание нисходящих кварттовых интонаций хорошо согласуются с порхающими на сцене в сгущающихся сумерках белоснежными фигурками. По народному поверью, прилет гусей считался недобрым предзнаменованием. На этот раз им суждено стать свидетелями смерти Тулегена, и с ними он (как рассказано в народной поэме) пошлет свой прощальный привет Жибек. Естественно появление в музыке этого танца и темы «Гак-ку». Но здесь она очень меняется. Ее интонации с новой, «мерцающей» — то мажорной, то минорной — окраской вплетаются в стремительное движение танца и как бы истаивают, растворяясь в основном тематизме.

Кюй «Аксак-кулан» — один из ярчайших образцов симфонизма в казахской домбровой музыке. Его поэтической программой служит легенда о суровом и хмуром Жоше-хане, потерявшем любимого сына, который был убит на охоте хромым куланом, и о мудром старике-домбристе, сумевшем рассказать звуками своего инструмента трагическую историю отцу. Не случайно этот кюй одним из первых привлек внимание Затаевича, оставившего о нем восторженный отзыв<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> А. В. Затаевич. 500 казахских песен и кюев, № 41. Под этим названием современная музыкальная фольклористика понимает кюй Западного Казахстана, отдельные черты которых близки музыке соседей-туркмен.

<sup>2</sup> Там же, № 496. Шалкыма — в переводе «воодушевленный», «переливающийся».

<sup>3</sup> Александр Затаевич. 1000 песен казахского народа, № 583 и примечание 350.

В музыкальной характеристике Тулегена использован из кюя «Аксак-кулан» лишь главный мотив, но его роль в опере очень важна: по существу, он выполняет функции лейттемы, появляясь много раз в различных ситуациях и различной форме изложения, вплоть до вокального (в сцене смерти).

Таким образом, если в большинстве других случаев в опере наблюдалось развитие, расширение, обогащение музыкального материала народных домбровых кюев средствами профессиональной композиторской обработки, то в случае с кюем «Аксак-кулан» наблюдается обратное: композитор вычлняет из большой инструментальной поэмы короткий мотив и свободно применяет его в масштабах целого произведения. И этот пример лишний раз свидетельствует о действительно широчайших возможностях использования кюев в оперной музыке.

## 2

На первый взгляд кажется странным и, во всяком случае, неожиданным, что в опере «Жалбыр», которая создавалась почти одновременно с «Кыз-Жибек», кюи занимают значительно меньшее место. Здесь их всего три: «Шора», «Марш Жоше-хана» и «Кенжибай»<sup>1</sup>. В отличие от разнообразия характера и настроения кюев в «Кыз-Жибек», первые два из только что названных несут в себе совершенно определенные жанровые черты марша. Близок к ним по моторике движения и кюй «Кенжибай». Такой выбор кюев и вообще их ограниченное использование, несомненно, связаны с героическим замыслом оперы «Жалбыр», в которой звучат и современные маршевые темы (как, например, песня-марш К. Тайчикова), а также разрабатываются в характере марша некоторые песенные темы, в том числе центральная тема всей оперы — песня «Елимай» («О, моя родина»).

Если в лирическую оперу «Кыз-Жибек» кюи внесли большую долю эмоционального разнообразия, то в опере «Жалбыр» их назначение иное: они служат утверждению героической идеи, а лирико-бытовая сфера здесь отходит на второй план.

Наиболее ярко маршевое начало выражается в кюе, называемом «Марш Жоше-хана». Затаевич прозорливо писал о нем, как о «готовом эпизоде (марше) будущей казахской оперы, в котором нечего ни добавлять, ни передвигать»<sup>2</sup>. Брусиловский использовал этот кюй для оркестрового вступления к третьему акту оперы, действие которого развертывается в лагере возглавляемых Жалбыром повстанцев. Однако композитор и «добавил» кое-что, и «передвинул». В его варианте кюя на всем протяжении строго соблюдается маршевая поступь, в то время как в записи Затае-

---

<sup>1</sup> А. В. Затаевич. 500 казахских песен и кюев, №№ 36, 57 и 28.

<sup>2</sup> Там же, примечание 50.

вича несколько раз четырехдольный метр сменяется трехдольным, есть и отдельные такты на  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{2}{4}$  и  $\frac{5}{4}$ . Преодолевая отступления от единства метра, Брусиловский всецело подчинил музыкальное развитие установившемуся в начальных тактах типу движения. Очень интересна ладовая структура кюя, полностью сохраненная композитором. В пределах с миксолидийского здесь очень ярко проявляется тенденция плагальности, что заметно уже в первом двутакте:



И далее, в процессе развертывания формы возникают путем сопоставления еще новые опорные созвучия функционального происхождения: квинты  $as-es$  и  $b-f$ , звучащие соответственно как  $SVI_H$  и как двойная субдоминанта. В то же время в каденционных моментах неуклонно подчеркивается основная опора  $c$ . Примечательно также, что, развивая форму, Брусиловский не нарушил ее основных очертаний. Подобно кюю, «Марш» Брусиловского несет в себе черты репризной трехчастности с сильно разросшейся средней частью (28 тактов вместо 13), что вызвано желанием придать этому симфоническому отрывку соответствующую масштабность.

Бодрому, жизнеутверждающему характеру вступления к третьему акту противоположно по настроению оркестровое вступление ко второму, в начале которого сосредоточены горестные события, предшествовавшие народному восстанию: объявлен царский указ о мобилизации казахов на тыловые работы; влюбленные герои Хадиша и Елемес насильственно разлучены, народ в растерянности. Вступление ко второму акту основано на материале кюя «Кенжибай»<sup>1</sup>:



<sup>1</sup> Кенжибай — мужское имя.

Затаевич охарактеризовал этот кюй, как «превосходную в музыкальном отношении пьесу, с удивительно ярким изображением какой-то фантастической бешеной скачки, некоей степной аналогии «Лесному царю» Шуберта!»<sup>1</sup>. Несомненно, что внимание Брусиловского в первую очередь привлек такой характер музыки. Но возможно и другое: поступенно-восходящее мелодическое движение нижнего голоса напоминает начальные звуки песни «Елимай», и благодаря этому музыка кюя очень естественно включается в тематизм всей оперы.

Что же касается самой обработки кюя, то в ней мы встречаем один из примеров наибольшей свободы обращения композитора с народно-тематическим материалом, что, впрочем, вовсе не нарушило национальной природы последнего, хотя и внесло дополнительные драматически-сгущенные краски.

Кюй «Кенжибай» отличается большой стройностью. Господствующие на всем его протяжении, хотя и в различных ритмических вариантах, преимущественно синкопированные повторения одного из основных тонов квартовой опоры лада сообщают музыке цельность настроения, подчеркиваемого «стонущей» интонацией задержания верхнего вспомогательного к кварте звука. Нагнетание напряжения идет несколькими волнами, в которых происходит следующая смена этих «пульсирующих» тонов:  $a-e_1-a-e_1-a_1-e_1-h-a$ , причем кульминация (с репетициями  $a_1$ ) приходится на точку «золотого сечения». Темповая стремительность движения сдерживается неуклонными возвращениями к исходному звуку не только в верхнем голосе, но и в нижнем. И лишь изредка вторгаются устремленные вверх короткие мелодические фразы, представляющие собой своеобразный прорыв в иную (благодаря мажорной окраске) эмоциональную сферу.

В своей обработке Брусиловский добился значительного обострения обеих эмоционально-образных сфер. Этому способствовал даже выбор тональностей: не нейтральная квартовая настройка  $e-a$ , а ясно выявленные  $fis$ -moll (то натуральный минор, то дорийский, то фригийский) и  $A$ -dur. Причем к моменту кульминации и до конца диссонантность звучания усиливается, а тональное движение активизируется, приводя к новой ладовой настройке — квартовой опоре  $d-a$  (что будет связано с тональностью  $d$ -moll следующей за поднятием занавеса песни пастуха).

Вместо начальной кварты кюя симфонический вариант Брусиловского начинается с общего унисонного удара оркестра и последующих повторений октавы  $fis$ . Мелодическая тема в глубоких басах не ограничивается коротким мотивом, а повторяет его дважды с хроматическим сползанием при втором проведении. И тут же дается еще одно проведение этой расширенной против народного варианта темы, с новыми, более настойчивыми хроматизма-

---

<sup>1</sup> А. В. Затаевич. 500 казахских песен и кюев, примечание 27.

ми, на новом динамическом (*mf* вместо *p*) и регистровом уровне. квартой выше, но при сохранении ранее звучащего *fis*, отчего возникает присущая оригиналу квартовая опора лада (в данном случае *fis* — *h*). И только после того, как драматическое начало выявлено достаточно полно, возникает противоположный эмоциональный полюс: два такта звучания тональности A-dur в высоком регистре; причем в восходящем мотиве сохраняется прежнее стремительное движение шестнадцатыми — в отличие от заторможенного равномерного движения восьмыми в народном первоисточнике. Этот же мотив появляется, как и в кюе, еще раз перед кульминацией. Однако имеющееся в оригинале третье проведение у Брусиловского отсутствует в связи с возрастающим к концу драматизмом.

О последнем из использованных в опере «Жалбыр» кюев «Шора» Затаевич писал: «От музыки приводимого здесь кюя «Шора» веет элементарной силой и наивной грубоватостью. Это какой-то примитивный марш, старинное происхождение коего для меня представляется несомненным»<sup>1</sup>. В кюе «Шора» у Брусиловского тоже ясно ощутимы черты марша, но он звучит не в виде оркестрового номера, а в большой хоровой сцене середины третьего акта, когда вооруженные повстанцы отправляются на бой с врагами. Характер музыки в народном варианте («Умеренно скоро, величаво и торжественно») и в композиторской обработке (*Maestoso*) — родственный. Но Брусиловский изменил вступительный раздел, начав не с затакта, а с подчеркнуто-сильной первой доли. Сохранив «размашистость» движения в басах, композитор далее поручил мелодическую линию хору, поющему в унисон (в октаву). Имеющееся в кюе короткое мелодическое зерно он свободно развил, в результате чего вокальные фразы приобрели квадратность построения, хотя сохранение двутактовых промежутков между ними отчасти его нарушает. Очень освежило звучание всей сцены переключение второй половины в новую тональную сферу путем внезапного сопоставления G и Es.

Таким образом, кроме уже отмеченного отличия роли кюев в опере «Жалбыр» по сравнению с «Кыз-Жибек», напрашивается и еще один вывод. Во второй казахской опере композитор, ограничив свой выбор однопланово-маршевыми кюями, избрал путь гораздо более решительной их разработки. Если в «Кыз-Жибек» структура первоисточника почти не нарушалась и лишь в единичных случаях была сделана попытка более свободной разработки народно-тематического материала<sup>2</sup>, в опере «Жалбыр» этот принцип стал господствующим.

---

<sup>1</sup> А. В. Затаевич. 500 казахских песен и кюев, примечание 34.

<sup>2</sup> Вспомним, что разработка кюя «Акжелең» в танце девушек «Цветок» появилась лишь в третьей редакции оперы «Кыз-Жибек».

Третья из ранних опер Брусиловского — «Ер-Таргын» — также внесла нечто новое в использование и трактовку кюев, развив и расширив применение ранее найденных принципов. В ней как бы оказались суммированными тенденции первых двух опер — лирико-бытовой «Кыз-Жибек» (где главенствует танцевальное начало) и героической «Жалбыр».

Часть кюев была использована композитором для оформления праздничных сцен. Другие же он связал с героико-трагической линией народа и Таргына. И все же использование кюев здесь не повторило полностью того, что уже было достигнуто ранее. Появилось, по крайней мере, два новых качества — впрочем, тесно связанных между собой и вообще осуществимых лишь во взаимодействии. Это, во-первых, масштабность, выявляющаяся в построении на основе кюев не отдельных номеров, а больших сцен первостепенного значения в драматургии оперы. И, во-вторых, гораздо более широкое использование приемов свободной композиторской разработки — не только тем как таковых, но также стилистических черт музыки домбровых кюев. Последнее во многом связано с тем, что «Ер-Таргын» представляет собой оперную композицию без разговорных диалогов. В связующих между номерами построениях композитор часто создает оригинальную музыку в характере кюя.

Совершенно особое место в опере занимает кюя «Аксакал»<sup>1</sup>, получивший широкое симфоническое развитие в масштабе всего произведения. Его музыка составляет основу монументального пролога, лишь дважды уступая в нем место песенным темам, и сопутствует Таргыну на протяжении оперы, появляясь каждый раз в моменты столкновения народного героя с Акша-ханом и его приближенными — вплоть до оркестрового заключения оперы.

В кюе «Аксакал» поразительно сочетание ритмического и интонационного однообразия со скрытой внутренней силой. Стремительному пятидольному движению репетиций верхней струны противостоит мелодия второго голоса — то скованная, то вдруг прорывающаяся активным синкопированным ходом на малую терцию вверх. Такой тип движения выдерживается на протяжении всего кюя, и в этих условиях особую выразительность приобретает малейшее оживление мелодического начала.

В своем использовании кюя композитор сохранил лишь три особенности: равномерное пятидольное движение, репетиции в части голосов и быстрый темп (от *Allegro* до *Prestissimo*). В этом смысле показательно уже начало пролога, где характерные хроматические сползания-«стоны» подготавливают симфоническое изло-

---

<sup>1</sup> А. В. Затаевич. 500 казахских песен и кюев, № 47. Аксакал (буквально: белая борода) — старейшина, мудрый человек.

жение кюя с некоторыми элементами свободного дополнительного развития внутри и в конце — к моменту поднятия занавеса (тем самым кюй «Аксакал» заменяет увертюру). В дальнейшем, в прологе, материал кюя постоянно подвергается развитию, в котором то акцентируется трагическое, сковывающее начало, то проявляются активные, героические черты. Последние особенно заметны в заключительных тактах оперы, когда в мелодическом басовом голосе вместо восходящей малой терции или малой секунды (как было в кюе) звучат призывные кварта и квинта.

Место, занимаемое в опере «Ер-Таргын» кюем «Аксакал», может быть сравнимо лишь с песней «Елимай» в опере «Жалбыр». Но материал кюя здесь целиком сосредоточен в оркестровой сфере.

Использование других кюев в опере «Ер-Таргын» ближе к уже установившейся традиции их танцевальной, в основном, трактовки, однако и здесь есть новые черты: ни один из кюев, трактованных в этом плане, не остался в неизменном виде. Используя основной тематический материал кюя, композитор обычно предваряет его оригинальным вступлением-подходом, расширяет изнутри, свободно соединяет с другими темами. Так, например, в праздничном дивертисменте в честь победы Таргына (конец первого акта) танец на теме кюя «Узак-Акжелен»<sup>1</sup> естественно переходит в следующий танец, музыка которого представляет собой очень свободное развитие в характере кюя (также с использованием пунктирного ритма) интонаций народной песни «Толкыма»<sup>2</sup>. В кюе «Арынгазы»<sup>3</sup> (танец в начале второго акта, в сцене помолвки Таргына с Даной) обращает на себя внимание большое оригинальное вступление, а затем также очень свободное развитие кюя и соединение с последующими хором и танцем девушек «Кумысби»<sup>4</sup>.

Среди танцевальных сцен оперы самая драматургически важная и музыкально-насыщенная — праздник во дворце Акша-хана (четвертый акт), в разгар которого неожиданно появляются Таргын и верные ему джигиты. Наряду с казахскими (на музыке кюя «Байжума»<sup>5</sup> и других) здесь звучат и танцы инонародные, например танец девушки с лютней, основанный на народной азербайджанской теме. А в кульминации сцены и всей оперы — грандиозная симфоническая разработка кюя «Балбраун» («Изящный») великого казахского кюйши Курмангазы<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Жизнерадостный кюй типа «акжелен», сочиненный домбристом Узакром.

<sup>2</sup> Толкыма в переводе — «состояние радостного волнения».

<sup>3</sup> Арингазы — мужское имя.

<sup>4</sup> В этом танце использована тема калмыцкого кюя, записанного Д. Д. Мацуциным и переданного им Брусиловскому вместе с другими материалами для оперы «Ер-Таргын». Кумысби — танец с пиалами для кумыса.

<sup>5</sup> Байжума — масляная неделя.

<sup>6</sup> Опубликовано в книге: А. Жубанов. Струны столетий, стр. 279—282.

А. Алексеев в своей статье о домбровой музыке<sup>1</sup> обращается к кюю «Балбраун», как к примеру развернутой рондо-вариационной композиции с двумя темами, первая из которых подвергается настойчивому развитию, вторая же проводится почти неизменно. Структуру кюя автор выражает формулой:  $ABA_1B A_2B_1B$ . Он отмечает наличие внутри первой темы двух коротких родственных мотивов характера вопроса и ответа, а также подчеркивает танцевальный склад второй темы:

46

Первая тема

Первая тема

Вторая тема

В дополнение к наблюдению Алексеева следует отметить наличие еще одного тематического элемента, общего для обеих тем:

47


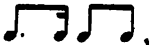
Важная особенность музыкального развития всего кюя — отсутствие между обеими темами цезуры и вступление второй темы каждый раз на вторгающейся каденции. Оба эти момента, вместе с общностью ладовой структуры (D ионийский и D миксолидийский), способствуют впечатлению неодолимого движения, порывистости, полетности, что еще больше обостряется строгой логичностью тонального развития. Раздел формы  $A_1$  несет в себе субдоминантовую тональную направленность (G),  $A_2$  — доминантовую (a), что повлекло за собой необходимость повторного проведения тонально-устойчивого раздела B в заключении кюя.

В симфоническом варианте Брусиловского кюю «Балбраун» трактуется в виде блестящей оркестровой картины, в которой получили дальнейшее развитие заложенные в оригинале тенденции. В этом легко убедиться, сопоставив со схемой кюя схему его оркестрового изложения (последнее значительно более развернуто по форме и почти вдвое превышает первоисточник по числу тактов).

<sup>1</sup> А. Алексеев. Казахская домбровая музыка. В сб.: «Музыкальная культура Казахстана». Алма-Ата, 1955, стр. 50—62.



Конечно, уже при первом проведении тем оркестровая фактура значительно обогащена: к мелодическим голосам добавлены бурдонизирующие квинты, а затем в басовый голос проникает мелодическое начало. Но все же в первых четырех разделах композитор еще достаточно близок к оригиналу. Заметное обновление начинается с раздела  $A_2$  (точнее, на два такта раньше). Уже ставшее привычным движение восьмыми с участием шестнадцатых

 сменяется пунктирным ритмом , ко-

торый в дальнейшем приобретает очень важную роль. С проведением же основной темы в тональности натуральной доминанты появляется еще новый штрих — синкопированное начало мотива, подчеркнутое сменой регистров и оркестровых тембров. В этом же разделе впервые особенно рельефно подается мелодизированный басовый голос.

Далее в развитие вовлекается и тематический материал раздела В ( $B_1$  и  $B_2$ ). В частности, происходит изменение в секвенциях третьего мотива: теперь их направление — восходящее и завершается настойчивым (на протяжении восьми тактов) утверждением достигнутой вершины, звука  $d_3$ , на остинатном фоне которого появится народная песня «Жайдарман» («Радостный»). Песня эта составляет основу следующего раздела (С), вносящего еще один очень существенный элемент обновления — внезапно звучащую тональность В-dur. Неожиданные тональные эффекты широко используются композитором и в следующем разделе  $A_3$ , где исходной тематической ячейке противопоставляется плотное нисходящее аккордовое движение, обыгрывающее гармонию уменьшенного септаккорда из чуждой тональности Н-dur. Возвращение начальной темы гармонизируется тоже доминантой Н-dur, но тоника так и не появляется. В дальнейшем смена различных септаккордов далеких тональностей учащается, а тематическая разработка ведется по принципу дробления, пока, наконец, не произойдет — снова на вторгающейся каденции — переход к разделу  $A_4$ , звучащему в основной тональности D-dur.

В разделах  $A_4$  и  $B_3$  происходит заметное прояснение фактуры. Но это воспринимается не в виде возврата к прошлому, а как достигнутое в результате длительного развития совершенно новое качество — легкость и изящество, что вполне соответствует названию кюя. На высшей точке стремительного пассажа внезапно звучат два резких аккорда, а затем наступает генеральная пауза с ферматой: в самый разгар веселья на музыке кюя «Аксакал» во дворце Акша-хана появляется считавшийся мертвым Таргын.

Так в момент кульминации и быстро наступающей развязки драмы композитор сталкивает два мира, двух героев: презревшего народные бедствия Акша-хана и верного слугу народа Таргына. Появление в столь ответственный момент обоих кюев — лучшее

доказательство того, какой важный шаг на пути драматизации этого жанра сделал Брусиловский в опере «Ер-Таргын».

Попробуем сделать некоторые выводы относительно трактовки Брусиловским кюев в трех первых операх.

Прежде всего поразительно то разнообразие настроений и характера музыки, которые вносят с собой в оперы кюи: беспечно-игривый «Айжан-кыз» и сурово-героический «Аксакал», полные трагизма «Аксак-кулан», «Кенжибай» и воинственные «Шора» и «Марш Жоше-хана», изящно-капризный «Былкылдак» и огненно-темпераментный «Балбраун» — каждый из них очень своеобразен, равно как своеобразны и все остальные. И этим определяется место и роль кюев в оперной драматургии, особая в каждом отдельном случае. Исключение составляет лишь группа кюев, трактованных в празднично-танцевальном плане и в большинстве своем появляющихся в балетных дивертисментах. Такая трактовка кюев представляла собой самую простую и раннюю форму применения их в профессиональном музыкально-театральном искусстве. Однако эту стадию следует отнести не столько к истории, сколько к предыстории оперы. В самом же оперном жанре, как об этом можно судить уже по опере «Кыз-Жибек» (даже в первой ее редакции), драматургическая роль кюев очень многообразна: они служат не только сопровождению вставных танцевальных номеров, но и выражению переживаний героев и даже трагической судьбы одного из них. В каждой следующей своей опере композитор изыскивал в музыке домбровых кюев все новые выразительные возможности, вплоть до выдвижения кюя «Аксакал» в качестве центральной героической темы эпической оперы «Ер-Таргын».

Что же касается средств композиторской обработки и разработки музыки кюев, то здесь можно отметить некоторые общие закономерности. Вполне естественной, конечно, была тогда у молодого композитора тенденция перехода от более простого к более сложному (в этом легко убедиться, сопоставляя оперы в порядке их появления и, особенно, сравнивая разные редакции одной и той же оперы). Но важно, что те или иные использованные композитором средства всегда вытекали из стилистических черт домбровой музыки. Даже в тех случаях, когда композитор вводил значительные отступления от оригинала, — то новое, что он привносил в музыку кюя, никогда не шло вразрез, а, напротив, чутко претворяло национальные черты домбровой музыки, касалось ли это ее ладогармонической стороны или особенностей голосоведения, метроритмического склада или общей структуры.

Так обогащалась домбровая музыка средствами профессионально-композиторской техники. Это послужило Брусиловскому основой для формирования национального стиля его творчества. Успешное развитие этого стиля утверждалось в дальнейших произведениях как самого зачинателя казахской оперы, так и его учеников и последователей.

●

ИЗ ИСТОРИИ АРМЯНСКОЙ СКРИПИЧНОЙ СОНАТЫ

В силу определенных историко-культурных условий сонатный жанр в Армении зародился лишь на рубеже XIX—XX веков. Однако предпосылки для его возникновения существовали давно. Идущая из глубин веков армянская народная и народно-профессиональная музыка, инструментальная культура в целом явились той плодотворной почвой, на которой — в своеобразном преломлении — были развиты классико-романтические традиции сонатного цикла.

К скрипичной сонате впервые в Армении обратилась композитор и музыковед Осанна Тер-Григорян<sup>1</sup>. В творчестве этого разносторонне образованного, эрудированного музыканта разрабатывались на национальной ладо-интонационной основе жанры, не имевшие в то время прецедентов в армянской музыке, — сюиты и квартеты, трио и сонаты, программные инструментальные произведения мелкой и крупной формы и т. д. Перу О. Тер-Григорян принадлежат три сонаты для скрипки и фортепиано. Сохранилась лишь третья соната (1918) — фактически первая из известных нам армянских скрипичных сонат.

Это одночастное произведение лирико-жанрового характера написано в форме свободно трактованного сонатного allegro. Тематическим материалом сонаты послужили армянские народные песни «Сарери вров гнац» («Пошел через горы») и «Эс гишеры лусы теса» («Ночью свет увидел я»). В практике народного музицирования они нередко исполняются совместно. И, быть может, достигаемый при этом образный, темповый и динамический контраст побудил композитора использовать мелодии песен в качестве тем сонатной экспозиции. Так народная песня, сама по себе самостоятельная и законченная, вовлекается в непривычные условия развития, дает жизнь новой, более развернутой и сложной

---

<sup>1</sup> Авторы первых фортепианных сонат — М. Екмалян, Н. Тигранян, С. Бархударян.

форме. Правда, многое в этом произведении — как по уровню мастерства, так и по убедительности авторской концепции — не удовлетворяет требованиям сегодняшнего дня. Однако уже в первой армянской скрипичной сонате четко выражены две основные тенденции: тесная связь с народным музыкальным искусством и свободное применение классических сонатных форм, что определило дальнейшие процессы формирования жанра.

С установлением Советской власти в Армении закладываются новые основы для культурного развития, в том числе музыкального. В 20—30-е годы, наряду с операми, балетами, симфониями и инструментальными концертами, в армянской музыке появляются крупные камерно-инструментальные произведения — сюиты, трио, квартеты. Создается ряд сонат. Среди них органная и виолончельная (соло) Х. Кушнарева; фортепианные: А. Адамяна (№ 1, 2, 3), Э. Кзартмяна (№ 1, 2), Л. Сафарян; скрипичная — А. Хачатуряна. В них армянские композиторы следуют по пути овладения богатыми традициями европейской и армянской музыки. Одни авторы ищут опору в отстоявшихся классико-романтических традициях, другие — в творчестве старых мастеров полифонии, третьи же стремятся найти формы и приемы развития, наиболее близкие народной музыке.

В числе последних — Арам Хачатурян. В 1932 году, будучи студентом Московской консерватории, он пишет свою скрипичную сонату. Это произведение во многом характерно для работы, которая велась в те годы армянскими композиторами в области камерной музыки. Соната представляет ценность и как первое произведение Хачатуряна крупной формы (наряду с трио). От нее протягиваются нити к первой симфонии, фортепианному и скрипичному концертам, балету «Счастье» (в позднейшей редакции — «Гаянэ»). Соната убедительно характеризует Хачатуряна как музыканта, органично связанного с традициями культуры Закавказья, как пытливого художника, утверждающего в своих произведениях новый самобытный стиль.

Оригинально построение сонатного цикла: первая часть — своеобразная прелюдия, вдохновенная песнь-импровизация, заключенная в четкие формы трехчастности; вторая же, в которой господствует стихия танца, некоторыми своими чертами близка сонатной форме. В такой композиции можно усмотреть связь с чередованием «песня — танец», столь распространенным в армянской музыке.

Привлекательнейшая сторона музыки Хачатуряна — ее яркая национальная характерность. Захватывают, с огромной силой воздействуют на слушателя собственные музыка Хачатуряна непосредственность импровизации, убежденность ораторской речи. Как тематизм, так и логика его развития во многом определяются закономерностями народного искусства. В стиле ашугских напевов выдержаны богато орнаментированные песенно-инструментальные темы сонаты:

The image shows three systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system shows the beginning of the piece with a vocal melody starting on a half note. The second system features more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes in the vocal line. The third system continues the melodic development with various rests and note values.

Не прибегая к цитатному заимствованию, автор стремится по своему передать импровизационно-декламационную манеру исполнения народных музыкантов, образный строй их мелодий. Интонационная сфера в значительной степени обобщена. Здесь, несомненно, большую роль сыграл питающий творчество Хачатуряна гусано-ашугский мелос, являющийся в свою очередь порождением и синтезом музыки многих народов Закавказья. Непосредственный интерес и внимание слушателей постоянно поддерживаются все новыми интонационными импульсами. Исчерпав развитие одной попевки, композитор вводит новую, свежую. Примечательно частое обращение Хачатуряна к морфемам — наиболее обобщенным и жизнеспособным ритмо-интонационным формулам, откристаллизовавшимся в народной музыке.

Самостоятельное развитие получают ритмические структуры. Порой небольшая ритмоформула в базах определяет пульс последующего отрезка музыки. Композитор тонко чувствует не

только ритмическую канву, но и «интонации» ударных инструментов и мастерски воспроизводит их в звуковысотном изложении. Это уже подступы к той энциклопедии восточных ритмов, которую являет собой хачатуряновское творчество. Активно воздействуют на фактуру сонаты приемы исполнения на народных инструментах. На протяжении всего произведения скрипка и фортепиано имитируют звучание тара и кяманчи, канона и дафа. Специфику народных ансамблей отражает и соотношение инструментов в сонате. Преимущественно это ведущий мелодический голос (скрипка), втора и ритмическая линия ударных (фортепиано).

Своеобразно претворяет Хачатурян полифонические приемы, встречающиеся в народной инструментальной музыке: имитации, подголоски, развитые органые пункты. Особенно подчеркивается самостоятельность голосов посредством их ритмической индивидуализации. Яркость красок, декоративная пышность сочных гармоний, изощренное чувство колорита дают основание говорить о своеобразной импрессионистичности некоторых сторон хачатуряновского творчества.

Конечно, было бы неверно искать в этом раннем опусе Хачатуряна совершенное взаимодействие всех компонентов выразительности. Черты его индивидуального музыкального языка еще не сформировались окончательно: это произойдет позднее, в более зрелых произведениях. Есть и растянутость, и некоторая аморфность формы; не всегда последовательно развитие тематизма. Но обаяние могучего таланта композитора настолько сильно, что недостатки искупаются с лихвой.

Пожалуй, впервые в армянской сонатной музыке с такой щедростью, расточительностью проявляется воздействие народного творчества. Путь молодого композитора полон открытий, сам он полон кипучих жизненных сил, и эта восторженность первооткрывателя, по-новому услышавшего и претворившего красоты родной музыки, не может не увлечь слушателя.

Хотя первые послереволюционные десятилетия не дали большого числа сонат, потребность в них стала ощущаться все более настоятельно. Интенсивное развитие культурной жизни республики, рост исполнительских сил, новые идеи и образы, рожденные действительностью, требовали от композиторов создания и в камерном жанре произведений концепционных, с активной, действенной драматургией.

Разрешение этих задач было осуществлено армянской музыкой в 40-х — начале 50-х годов. Начиная с этого времени, армянские композиторы все чаще обращаются к камерному жанру. В тяжелые годы войны почти одновременно были созданы такие значительные произведения, как виолончельная (первая) и скрипичная (первая) сонаты А. Степаняна, скрипичная соната В. Тальяна, фортепианная соната Г. Чеботарян — свидетельство того, что в

армянской музыке произошли количественные накопления, подготовившие почву для возникновения крупных циклических форм.

Подлинный расцвет камерного жанра начинается в первое послевоенное десятилетие. В сравнении с предшествующими годами сильно возрастает число разнообразных по тематике, художественно ценных опусов. Достаточно назвать квартет Э. Мирзояна, трио А. Бабаджаняна, фортепианные сонаты А. Бабаджаняна, А. Арутюняна, А. Степаняна, Э. Абрамяна, виолончельные — С. Джержбашяна, А. Пирумова, А. Тертеряна, скрипичные — А. Степаняна (вторая), К. Хачатуряна и т. д. Здесь можно говорить не только о художественных достоинствах отдельных циклов, но и о формировании направлений. Для большинства произведений этих лет характерны тенденции к расширению круга идей и образов, масштабов и критериев понятия национального в армянской музыке. Заметно возрастающее воздействие, особенно на молодых авторов, некоторых сторон творчества Мясковского, Прокофьева, Шостаковича и других крупнейших представителей русской советской музыки.

Можно выделить в отдельную группу скрипичные сонаты композиторов старшего поколения — А. Степаняна, В. Тальяна и К. Закаряна. При всей несхожести творческих почерков и индивидуальностей этих авторов, их объединяют некоторые общие черты.

В сонате Вардкеса Тальяна (1943) привлекают образность и демократичность музыкального языка. Автор не мыслит своего творчества вне конкретно-жанровых, красочных, колоритных образов народной музыки. Усвоенные с детства принципы народного музицирования стали важнейшей составной частью художественного мышления композитора. В то же время соната свидетельствует об устойчивом и все возрастающем влиянии на армянскую музыку форм европейского искусства. Сонатное *allegro* первой части, песенная трехчастность второй, рондо-сонатная форма финала говорят о сознательном следовании композитора традициям классического (Гайдн, Бетховен) трехчастного сонатного цикла. Правда, здесь еще не найден тот органичный синтез, когда форма произведения обуславливается естественной логикой музыкального развития.

По жанровой направленности, кругу образов и приемам письма Тальяну близка соната Каро Закаряна (1951). Однако если первый более тяготеет к гусано-ашугскому мелосу, то Закаряну ближе крестьянский (оровелы) и городской фольклор (песня, танец, марш, вальс). Это — новая интонационная сфера, не знакомая дотоле армянской скрипичной сонате. Образная конкретность замысла, некоторые удачно найденные приемы драматургии и звукописи (динамические контрасты, тематическая общность отдельных частей, антифонная переключка голосов) должны быть отнесены к достоинствам сонаты. В то же время материал, охватывающий различные интонационные пласты, не-

достаточно преломляется сквозь призму композиторской индивидуальности, что отрицательно сказывается на стилистическом единстве цикла. К числу негативных сторон относится также некоторая вялость тематического развития и чисто фактурные недочеты. В сонате в целом нет той строгой соразмерности средств выражения, которая присуща хоровым опусам Закаряна.

Лучшие достижения армянской сонатной музыки 40-х годов связаны с именем Аро Степаняна, с его двумя скрипичными сонатами (1943, 1947). При индивидуальном своеобразии каждой сонаты в них можно проследить общие принципы музыкальной драматургии. В обоих произведениях автор тяготеет к масштабным многочастным циклам. И здесь и там — характерные для Степаняна смелость замысла, впечатляющая сила образов, ювелирная отделка деталей.

Драматургически центральные части — первые. Это развернутые полотна, основанные на противопоставлении и развитии контрастного тематизма, на взаимопроникновении форм развитой гусанской монодии (со своим запевом, отыгрышами, постлюдией и т. д.) и свободно трактованной формы сонатного *allegro*. Очень выразительны главные партии, представляющие собой трудно делимое на составные части целое:

Тема главной партии I части

49 *Allegro affettuoso*

Патетика, нервная экспрессия скрипичной темы, беспокойно-волнообразное остинато фортепианного сопровождения создают многозначный образ. Это словно аффектированный запев народного певца-сказителя, повествующего о героических событиях истории своего народа.



Наличие в сонатах Степаняна развернутых лирических вторых частей — явление неслучайное. Композитор умеет концентрировать внимание слушателей на лирико-психологических высказываниях. Акварельная звукопись, изысканная мелодика, прозрачная, точно рассчитанная полифоническая фактура — таковы неотъемлемые достоинства этих частей (в них Степанян следует традициям романтической сонаты, в частности Шуберта, Грига).

Если при разборе отдельных частей можно говорить о внутренней уравновешенности и структурной завершенности формы, то трактовка цикла в целом не всегда убедительна. После масштабных первых частей драматический накал музыки идет на убыль. Финалы сонат не всегда содержат необходимые образные и интонационные обобщения, вследствие чего не воспринимаются как вывод цикла, его итог. Так, финал первой сонаты — сам по себе интересно решенный, привлекательный по музыке — мог бы послужить в качестве одной из средних частей цикла (превосходное скерцо!). Появление же его в роли завершающей части сонаты не убеждает: цикл остается разомкнутым.

В обеих сонатах на первый план выдвигается ведущая роль мелодии. Именно мелодии большой протяженности, широкого дыхания являются основными «несущими конструкциями» сонат. Большого мастерства достигает композитор в создании «бесконечных» мелодических линий в медленных частях (умелым синкопированным преодолением тактовой черты как бы нейтрализуются опорные точки метра).

Неоднократный участник фольклорных экспедиций, тонкий знаток народной песни, Степанян редко цитирует народные темы. «Создание собственных мелодий обогащает язык композитора, оттачивает его мысль, развивает воображение»<sup>1</sup>, — говорит он. В тех же случаях, когда композитора привлекает та или иная народная тема, он стремится, не нарушая общего характера, глубже раскрыть ее выразительные возможности, обогатить содержание, подчинить своему замыслу. Подобному изменению подверглась армянская народная мелодия «Чем крна хага» («Нет, не могу я играть») в финале первой сонаты:

50 *Allegro giocoso*

<sup>1</sup> А. Степанян. Мелодия — основа музыки. Журнал «Советакан арвест», 1955, № 7, стр. 7 (на армянском языке).



Это один из показательных примеров такого рода модификации, чисто инструментального переосмысления народной песни. Использование народного напева менее всего носит характер «инкрустации». Мелодия приобретает новое качество, многоликость. Не последнюю роль в этом играют свежие, подчас неожиданные ладотональные смещения и модуляции, удачно найденный прием полифонизации: проведение основной темы в увеличении у фортепиано на фоне виртуозных фигураций в партии скрипки.

В сонатах Степаняна часто применяются полифонические приемы, основанные на развитии элементов многоголосия в народно-инструментальной музыке, — ритмические остинато, выдержанные голоса и т. д. Своеобразную двуплановость рождает сочетание в одновременности основной мелодической линии и сильно индивидуализированного сопровождения. Последнее нередко имеет характер самостоятельно развивающегося фактурного пласта, где элементы классической и романтической гармонии сочетаются с чутким ощущением ладов армянской народной музыки. Но в сонатах Степаняна (особенно в первых частях) диалогический принцип ансамблевости не всегда подчеркнут. Ход развития образов, концертная манера изложения скрипичной партии позволяют охарактеризовать их как сонаты концертно-монологического типа.

В силу своих художественных достоинств сонаты Аро Степаняна (особенно первая, изданная) постоянно привлекают внимание исполнителей. Они представляют значительный, исторически и эстетически ценный вклад в развитие жанра армянской скрипичной сонаты.

Самостоятельную группу образуют созданные в послевоенные годы скрипичные сонаты Карэна Хачатуряна (1947), Надежды Симонян (1948), Томаса Корганова (1951—1952)<sup>1</sup>. Этим произведениям свойственны многие общие черты: четкость конструкций; последовательное проведение диалогического принципа сонат-двуэтов; импульсивный тематизм, обладающий большой внутрен-

<sup>1</sup> Названных композиторов объединяют также некоторые черты творческой биографии. Жизнь их протекала в Москве и Ленинграде, вдали от живой музыкальной атмосферы Армении. Поначалу органично восприняв богатый опыт про-

ней потенцией; свежесть и острота гармонического языка — гармония выступает как объединяющий фактор формы; широкое применение полифонических приемов (каноны, имитации); возросшая роль ритма — упругий токатный, маршеобразный, танцевальный ритм объединяет большие разделы формы, способствуя «продвижению» материала.

Особо выделяется соната для скрипки и фортепиано Карэна Хачатуряна. Она сразу же привлекла к себе внимание, прочно вошла в репертуар исполнителей. В 1947 году на конкурсе Всемирного фестиваля демократической молодежи в Праге соната была отмечена первой премией.

Композитор сумел передать богатый внутренний мир нашего современника — активность и целеустремленность его действий, чистоту и безыскусственность чувств. Драматизм и мятежность музыки первой части, сосредоточенное, опозитизированное раздумье второй, шумная карнавальность шестивя, ликующий тон, непрерывный водоворот движения финала — таковы лишь некоторые образы и настроения, воплощенные в сонате. Несомненная удача композитора — развитие через весь цикл единого лирического образа.

Уже здесь проявилась способность автора к броским, метким, выпуклым характеристикам. Исходные темы сонаты тесно связаны с бытовыми жанрами (песня, танец, марш). Ощущается стремление к их персонификации и психологизации. А романтика чувств сочетается с легкостью и прозрачностью, благородной сдержанностью выражения, в чем заметно сильное влияние Прокофьева.

При всем многообразии оттенков чувств и переживаний, выраженных в сонате, лирика остается основным аспектом видения мира молодым композитором. Выразительный, напевный тематизм, как правило, преодолевает структурные рамки периодов, порождает непрерывное движение музыки. Разные по характеру и настроению, темы имеют интонационную общность, что способствует их сближению в разработочных эпизодах. Остинатность сопровождающих голосов придает единообразие, действенность фактуре на протяжении больших отрезков музыки.

Соната К. Хачатуряна — своего рода лирический дуэт. В ней впервые в истории этого жанра в Армении так отчетливо выражено диалогическое начало. Характерно также широкое применение канонических имитаций и развитых индивидуализированных подголосков на фоне аккордового сопровождения или ритмического остинато. Благодаря канонам и имитациям еще рельефнее проступает «дуэтность» этого произведения:

---

изведений Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, они последовательно, каждый своим путем, шли к воплощению образов и интонаций Востока, которое с годами принимало, с одной стороны, большую национальную конкретность, с другой — более творчески опосредованный характер.

51 Andante  
con sord. IV

The musical score consists of two systems. The first system has a treble clef staff with a melody starting on a whole note, followed by eighth notes and a triplet of eighth notes. The piano accompaniment in the bass clef features a steady eighth-note pattern with some triplet figures. The second system continues the melody with a triplet of eighth notes and a half note, while the piano accompaniment maintains its rhythmic texture with some triplet patterns.

Одним из наиболее выразительных компонентов музыкального языка сонаты является гармония. Автор умело использует ее богатые возможности; приемы политональности, бифункциональность аккордики, принцип мелодических связей между аккордами. Смелые тональные сдвиги, хроматизация лада (отсюда острота гармонических сочетаний) освежают звучание, придают музыке своеобразный колорит.

Часто при помощи политональных и полиладовых сочетаний композитор «затемняет» образ, создает ощущение внутренней тревоги. «Трение» тональностей помогает рельефнее выделить нужный голос, способствует объемности звучания. Это не разрушение, но именно обогащение тональности, ибо ясные соотношения опорных точек в басу придают нужную тональную направленность острым, порой неустойчивым ладогармоническим сочетаниям верхних голосов; последние как бы освещают тональное ядро извне, окрашивая его в богатые оттенками разнообразными цветами.

Изобретательно используются и возможности ритма. Четкая ритмическая пульсация характерна для динамически устремленных разделов сонаты. Встречающиеся смещения сильных долей (скрытая полиметрия) подхлестывают поток энергии. В медленных же эпизодах гибкие, мягко скользящие интонации лирических тем преодолевают равнодольность сопровождения, подчеркивая непрерывность мысли.

Вторая половина 50-х и 60-е годы войдут в историю армянской культуры как время смелых устремлений, решительного обновления во всех областях художественной жизни. В музыку

армянских композиторов все более активно проникают новые идеи, образы, интонации. Пристальное внимание уделяется вопросам формы, мастерства, новаторским средствам воплощения художественного замысла. Армянская музыка с возрастающей интенсивностью вовлекается в круг художественной проблематики современного прогрессивного искусства.

В этот период, наряду с уже известными композиторами старшего и среднего поколений, на творческую арену выступает группа молодых авторов, вносящих в армянскую музыку струю смелых исканий. Сильнее, чем раньше, чувствуются различия их индивидуальностей, следование разным художественным принципам и направлениям.

Можно проследить некую общую для армянской музыки нового этапа тенденцию — стремление к остро-конфликтной драматургии, к смелым опосредованиям и обобщениям, к психологизации образов. Углубление содержания, лаконизм (часто афористичность) высказывания, интеллектуализм мышления, поиски новых современных средств выражения становятся характерными для творчества многих армянских композиторов. Все сильнее ощущается воздействие на армянскую профессиональную культуру музыкальной классики XX века и, прежде всего, Прокофьева и Шостаковича, ставших для композиторов Армении как бы объективным критерием мастерства, владения формой и арсеналом выразительных средств.

Значительные изменения происходят и в области армянской камерной музыки. За короткий срок создаются такие зрелые произведения, как квинтет и второй квартет Э. Оганесяна, квартеты К. Орбеляна, А. Пирумова, Д. Тер-Татевосяна, скрипичная соната А. Бабаджаняна, фортепианные сонаты А. Хачатуряна, Л. Аствацатрянна (Соната-брева) и т. д.

Монументальность замыслов, стремление говорить на языке камерной музыки с большой аудиторией приводят к расширению эмоционально-образной сферы, «взрывают» изнутри ставшие тесными рамки камерности. Драматургия камерных жанров перерастает в ряде случаев в драматургию симфоническую, драматургию больших идей, контрастных противопоставлений и конфликтов. Об этом убедительно свидетельствует соната для скрипки и фортепиано Арно Бабаджаняна (1959) — этапное произведение, вписавшее новую страницу в историю этого жанра в Армении.

Бабаджанян принадлежит к плеяде талантливых армянских композиторов, выдвинувшихся в середине 40-х годов. Яркий темперамент, приподнятая романтическая стихия чувства, выдающийся пианистический талант, накладывающий печать почти на все произведения композитора, наконец, своеобразие мелодики, ритма, гармонии отчетливо определяют черты «бабаджаняновского» стиля.

Скрипичная соната — произведение глубоко эмоциональное.

Это страстное, патетическое ораторское слово, обращенное к массам. Крупными, сильными мазками очерчены ее образы, повествующие о мире борьбы и героики, но своеобразно преломленном через авторское «я». Характерные черты эпохи, беспокойный стремительный темп жизни настолько обобщенны, что образы перерастают рамки субъективного, объективизируются, а местами приобретают эпический размах.

Три части сонаты — три главы единого драматического повествования. В общей композиции большую роль играет вступление, предваряющее не только первую часть, но и весь цикл. Это самостоятельный раздел формы со своим внутренним развитием, контрастным тематизмом. Здесь — завязка драмы. С большим мастерством Бабаджанян концентрирует во вступлении ведущие образы и наиболее важные ладо-ритмо-интонационные «зерна», развиваемые в дальнейшем.

Первая речитативно-декламационная тема солирующей скрипки воспринимается как трагический монолог, гневный, страстный протест, «крик души» — смятенной, полной мучительных сомнений, неразрешимых противоречий:



Это словно первая, непосредственная реакция человека на столкновение с силами враждебными, чуждыми, встающими на его пути. Служа своеобразной заставкой, тема-монолог в дальнейшем появляется в сонате лишь один раз, в коде финала, но ее отдельные интонации активно участвуют в музыкальном развитии всего произведения.

Здесь же, во вступлении, как олицетворение противодействия, пробуждающегося мятежного духа борьбы возникает второй образ, который по своей значимости в развитии цикла приобретает лейтмотивное значение (а интонации, характеризующие его, соответственно, значение лейтинтонаций). С лейтобразом связана группа тем, воплощающих наиболее объективные, активные, действенные силы (главные темы первой части и финала). Если тема-монолог дается уже в начале в своем оформившемся виде, то темы, связанные с лейтобразом, зарождаются у нас на глазах, претерпевают длительный и сложный процесс развития и кристаллизации — через музыку первых двух частей к финалу, как к развязке, завершению драмы. Так, вследствие непрерывного роста, трансформируется в финале главная тема первой части; «выпрямляя» ритмический рисунок, композитор придает ей негибкий, волевой характер:

mp

cresc.

fp

8

8

6 Allegro risoluto

Тема финала

ff

ff

Тема-монолог, в свою очередь, порождает ряд других тематических образований. В одном случае лирические (побочная тема первой части), в другом — выражающие скорбь, отрешенность, самоуглубленность (побочная тема финала), они связаны с внутренним миром человека, со сферой глубоко личного, интимного высказывания. Разные по характеру и настроению, они как бы раскрывают разные стороны очень емкой в образном отношении темы-монолога.

Вторая часть — лирико-философское осмысление событий пройденного пути. Музыка отличается многообразием настроений, частым и неожиданным переключением «действия» из одной сферы в другую. Основная тема этой части — проникновенная, трепетная и одухотворенная — почти неизменно проходит в контрапункте с причудливо-изломанной, настороженной темой-противоположением, содержащей отголоски интонаций вступления. Соединяя в одновременном звучании две разнохарактерные мелодические линии, композитор обогащает образ, наделяет его внутренним драматизмом:

54 *pizz.*

The first system of music (measures 54-56) is written for a single instrument, likely a violin or flute, in a key of D major (two sharps) and 3/4 time. The melody is marked *pizz.* (pizzicato). Measure 54 contains a quarter note D5, followed by eighth notes E5, F#5, G5, and A5. Measure 55 continues with eighth notes B5, C#6, D6, and E6. Measure 56 features a triplet of eighth notes: F#6, G6, and A6. The piano accompaniment is marked *p*. The right hand has a triplet of eighth notes: G5, A5, and B5. The left hand has a simple chordal accompaniment with rests.

Центральный эпизод второй части — звено в цепи выразительнейших контрастов, которыми изобилует соната. В музыку врывается вихреобразное движение. В нем есть нечто фантастическое — призрачные видения, нахлынувшие воспоминания... И вновь резкий поворот: возникают чеканно-грозные интонации лейттемы.

Такое образное богатство свойственно всем частям цикла. Особенно наглядно проявляется контраст основных тем в репризах, которые как бы раскалываются на два конфликтных раздела. Первый, наиболее динамичный, является непосредственным продолжением разработки и содержит «кульминационное провозглашение» главной темы. Второй же раздел, заключающий в себе материал побочной темы, становится словно философским обобщением предшествовавшего развития и, сливаясь с заключением, воспринимается как развернутая кода. При этом главная и побочная партии в репризах соединены новым по музыке речитативом, еще более усугубляющим их контраст. Каждая из частей по своей содержательности и завершенности могла бы стать самостоятельным произведением. Но, несмотря на это, благодаря единству концепции отдельные части не мыслятся вне цикла и воспринимаются как единое художественное целое. В построении формы сонаты, в общих принципах ее драматургии нельзя не усмотреть благотворного влияния творчества Шостаковича.

Сложное соотношение тем-образов в экспозициях и репризах первой и третьей частей, их «переключки на расстоянии» — через вторую часть, взаимодействие со вступлением, которое постоянно словно корректирует действие, составляют лишь одну из сторон музыкальной драматургии сонаты.



Другую — важную и действенную — сторону ее драматургии составляет гибкая система тональных, ладовых, интонационных и лейтмотивных связей. Конструктивная организованность музыки, обобщенность ее ладо-ритмо-интонационного строя позволяют композитору сплавливать всю множественность представленных в сонате образов в единую систему.

Истоки пластичного развития музыки Бабаджаняна кроются в замечательном мелодическом даровании композитора. Богатство ладов армянской музыки составляет прочную основу его музыкального языка. Источники, питающие творчество композитора, многообразны: армянская народная (главным образом, лирическая) песня, древнее искусство тагов, ашугская песенно-инструментальная импровизация, танцевальная музыка и т. д. Этот богатый материал находит свое выражение в очень обобщенной, опосредованной форме, в каждом отдельном случае подчиняясь выявлению художественного замысла.

Большое место занимают мелодии интонационно-напряженного склада. Широкая интервалика резко увеличивает регистровый диапазон тем. Во всем проявляется стремление композитора к драматизации, интенсификации тематизма и, в конечном итоге, всей музыки. Зачастую именно мелодический голос вызывает к жизни определенные гармонические сочетания и последовательности, и наоборот, гармонический комплекс, превосходящий тему, заключая в себе квинтэссенцию ее ладоинтонаций.

В сонате использованы разнообразны приемы полифонического развития — от имитаций и подголосков до сложных полимелодических образований. Драматическое напряжение, масштабность, симфоничность звучания в разработках достигаются именно путем длительного параллельного развития «взаимоисключающих» ритмических фигур, динамических остинато, противопоставлением полифонических пластов. Стреттные проведения тем создают почти зримую картину столкновений и борьбы. Ритмы — то волевые, решительные, то драматически-взволнованные, импровизационные — несут определенную смысловую нагрузку и иногда становятся своего рода лейтритмами.

Соната Бабаджаняна знаменует кульминацию в развитии жанра армянской скрипичной сонаты, это своеобразный итог ее более чем сорокалетнего пути. Следующий, новейший период пока еще не выдвинул произведений такого масштаба и значения. Однако интерес к скрипичной сонате не ослабел. Созданные за последние годы сонаты молодых авторов — Тиграна Мансуряна, Юрия Казаряна, Эрика Арутюняна (Соната-соло), Джона Асатрянна, сонатины Михаила Ваняна, Арама Сатяна — сочинения неравноценные в художественном отношении, но во многом характерные для новых творческих исканий. Они активно выражены в первой и второй скрипичных сонатах Тиграна Мансуряна. Произведения

этого молодого талантливого композитора достойны пристально-го внимания.

Первая соната Мансуряна (1963) свидетельствует об усиливающемся влиянии эстетических и конструктивных принципов неоклассицизма, но связь с традициями армянской классической музыки не нарушается. С одной стороны, ощущается воздействие Хиндемита и Стравинского, с другой — творчества Комитаса.

Словно возрождается на новой ладоинтонационной, гармонической и ритмической основе цикл старинной инструментальной сонаты. Показателен самый характер образов — обобщенный, несколько отвлеченный. Стремясь к монолитности построений, композитор исключает тематические и образные контрасты внутри частей. Соната объединяет четыре характера, четыре типа движения. Обращает на себя внимание полифоничность развития (с преобладанием имитационной и подголосочной полифонии), тесная «цепляемость» всех тематических элементов при частой смене лада, терпкой квартовой интервалике, смелых переченьях. Политональные и полиладовые линии образуют в сочетании жесткие диссонансы. Фактура становится суховатой, аскетичной, графичной. Но музыке нельзя отказать в большом внутреннем динамизме, во взрывчатой энергии — ее никак не назовешь холодной и рассудочной.

Вторая соната Мансуряна (1965) — одно из первых в армянской музыке камерных произведений крупной формы, созданных с использованием приемов двенадцатитоновой техники. Сонате свойственны резкие контрасты: зыбкая, едва уловимая изменчивость сменяется реально ощутимыми взрывами, конфликтами. Здесь нет привычных схем. Понятие сонатности связывается, прежде всего, с внутренне-конфликтным развитием музыки, с непрерывным ростом образов, раскованным полифоническим течением мысли. Музыка обеих частей сонаты воспринимается как цепь динамических волн, непрерывно развивающихся, тесно взаимодействующих. Каждая такая волна — сама по себе небольшая форма, со своей кульминацией, мгновенными нарастаниями и спадами динамики, концентрацией и разрежением звуковой ткани.

Интересен и нов тип тематизма, примененный Мансуряном. Тематическую функцию в сонате выполняют лаконичные, эмбриональные, но очень выразительные звукокомплексы (аккордовая последовательность, короткий мотив, характерная ритмоформула и т. д.). Каждый звукокомплекс становится носителем определенного образа, активно развивается, живет внутренней сложной жизнью. Благодаря этому музыкальная ткань пульсирует, стягивается и растягивается, «дышит», точно живой организм. Важное смысловое значение получает переключка на расстоянии идентичных тематических элементов:



композитора, его умение говорить о новом по-новому — свободно и смело.

Итак, за сравнительно короткий срок, менее чем за пятьдесят лет, армянская скрипичная соната сформировалась как самостоятельный жизнеспособный жанр профессиональной музыки, как явление национальной культуры, запечатлевшее в специфических художественных образах и формах разные стороны действительности. В то же время были развиты на новой почве традиции русской и западноевропейской музыки.

При разборе отдельных сонат уже отмечались влияния на армянских композиторов традиций Гайдна и Бетховена (В. Тальян), Грига и Шуберта (А. Степанян), Прокофьева и Шостаковича (А. Бабаджанян, К. Хачатурян), Шенберга и Хиндемита (Т. Мансурян). На разных этапах степень и характер этих влияний были различными. Далеко не все разнообразие стилей, форм, приемов, выработанных на протяжении десятилетий в зарубежной и отечественной классике, нашло свое отражение в армянских скрипичных сонатах. Многие из этих достижений по разным причинам остались вне поля зрения армянских композиторов.

Специфика их произведений прежде всего обусловлена тесной связью с народной музыкой, которой определяются и некоторые композиционные особенности армянских скрипичных сонат. Наилучшие результаты, естественно, достигаются в том случае, когда композиторы строят форму, исходя из требований конкретного музыкально-образного содержания, не ограничивая себя предустановленными схемами. Доказательство тому — скрипичные сонаты А. Степаняна, К. Хачатуряна, А. Бабаджаняна, Т. Мансуряна. В этих сонатах найдены приемы объединения отдельных частей в органичное целое. Одно из главных завоеваний на этом пути — выявление во всем произведении единой интонационной системы.

Для общей эволюции армянской музыки характерны поиски новых форм мышления, а в связи с этим и новых языковых элементов. Изумительное по своему разнообразию и красоте наследие народной музыки активно обогащается современными приемами музыкального письма. Шире, свободнее, опосредованнее становятся связи композиторов с народным творчеством. Обращение художника к фольклору происходит сегодня не ради заимствования этнографического элемента, но во имя постижения основ мышления народа, его психического склада, особенностей национального характера.

В процессе своего развития, далеко не легкого и не гладкого, жанр скрипичной сонаты стал важным и ценным явлением в музыке Советской Армении. Он помог раскрыть новые стороны образно-музыкального мышления армянских композиторов, а в лучших своих проявлениях стал убедительным свидетельством общего подъема национальной культуры.

**ВОПРОСЫ СТАНОВЛЕНИЯ СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ  
В СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНЕ**

**1**

Одна из основных черт советской культуры заключается в том, что ее рост связан с ростом всех национальных культур страны и что развитие этих культур предполагает все более интенсивное взаимодействие между ними. Синтез национальных и интернациональных элементов — острейшая проблема музыкального искусства братских народов, и особенную важность она приобрела в тех республиках, где профессиональное искусство очень молодо<sup>1</sup>.

Создание новой музыкальной культуры у народов, которые до Великой Октябрьской революции не знали сложных жанров музыкального творчества, — процесс, имеющий чрезвычайно большое значение как в культурно-историческом, так и в эстетико-теоретическом отношении. Суть его заключается в том, что возникает национальное искусство, вовлекающее в орбиту творчества новые образы, интонационные пласты, ритмы и тембровые краски, и что при этом оно теснейшими узами связано как с народными традициями искусства каждой республики, так и с современной советской действительностью. Именно так обстояло дело в республиках Средней Азии и Казахстане, где новые виды профессиональной музыки вырастали на основе богатейшего местного фольклора.

В становлении симфонической музыки республик Средней Азии и Казахстана ярко подтвердилась общая закономерность истории искусства, немислимой без обмена культурными достижениями между народами, а в наши дни наглядно подтверждаемой

---

<sup>1</sup> Сказанное отнюдь не означает, будто в этих республиках вообще не существовало профессионального искусства. Оно было и достигало в своей сфере чрезвычайно больших высот, но ограничивалось монодией (за исключением гетерофонного двух- и трехголосия в инструментальных пьесах) и устной формой передачи. Здесь же идет речь не о таком своеобразном народном профессионализме, а о профессиональном творчестве в жанрах и формах мировой культуры нового времени.

расцветом молодых творческих школ братских республик. Благодаря общей идейной устремленности всех народов советской страны, развитие сходных явлений в создаваемом ими искусстве происходит естественно и закономерно. Притом новые явления возникают и в самом фольклоре, где появляются такие элементы, которые не были свойственны ему раньше и которые способствуют расширению рамок традиционного стиля. А это готовит почву и для восприятия слушателями новых явлений в профессиональном искусстве.

В результате этнического воссоединения в суверенных советских республиках и складывания социалистических наций, развитие музыкального искусства в Средней Азии и Казахстане ознаменовалось значительными достижениями. За сравнительно короткий исторический срок здесь появилось множество произведений в новых для данных народов жанрах. Важное место среди них заняла симфоническая музыка<sup>1</sup>. Вполне естественно она потребовала несколько более продолжительного времени для своего становления в молодых национальных культурах, в частности, из-за того, что, кроме Ташкента, симфонических оркестров до Октябрьской революции не было ни в одном городе Туркестана. И хотя в предреволюционные годы были сделаны отдельные попытки оркестровой обработки фольклора народов Средней Азии и Казахстана, предназначались они, как правило, для духовых оркестров русских гарнизонов.

Первые произведения для симфонического оркестра на мелодическом материале музыки народов Средней Азии и Казахстана появились в 20-е годы. Это были обработки А. Бимбоэса, Н. Миронова и В. Успенского. Наиболее значительными явились пьесы Успенского, который подошел к проблеме симфонизации народной музыки Средней Азии со всей серьезностью и пылкостью музыканта-этнографа, глубоко ценящего и любящего наследие Советского Востока.

В предисловии к изданной впоследствии партитуре «Четыре мелодии народов Средней Азии» Успенский писал, что «оркестровые обработки этих мелодий сделаны с определенным намерением представить их в виде возможно более близком к подлиннику» и что для этого «а) мелодии оставлены в полной неприкосновенности, б) в аккомпанирующих голосах использованы мелодические и ритмические фигуры и обороты, заимствованные из национальной музыки, в) в оркестр введены национальные ин-

---

<sup>1</sup> Из опубликованных работ о симфонической музыке республик Средней Азии и Казахстана пока можно указать лишь статью М. Копытмана и Н. Тифтикиди в сб. «Очерки по истории казахской советской музыки» (Алма-Ата, 1962) и статью Т. Вызго в сб. «Музыкальная культура Советского Узбекистана» (Ташкент, 1955). Краткие исторические сведения и анализы отдельных произведений встречаются во многих обзорах и монографиях, в частности в сб. «55 советских симфоний» (Л., «Советский композитор», 1961) и «Советская симфония за 50 лет» (Л., «Музыка», 1967).

струменты, как восточные бубны и восточные маленькие литавры, с применением национальных способов исполнения на них, а также использованы верблюжьи колокольцы для достижения красочного эффекта». Вместе с тем композитор пояснил, что подобный метод обработок народных мелодий был продиктован желанием сделать их доступными «восприятию национальной массовой аудитории, для которой краски европейского оркестра являются еще в значительной степени непривычными и необычными»<sup>1</sup>.

Несмотря на то, что автор поставил себя в строго ограниченные рамки — а, может быть, именно благодаря этому, — ему удалось нащупать верные пути в разрешении сложной проблемы гармонической и фактурной обработки народных мелодий. Главным его достижением явилось создание многоголосной фактуры на основе свойственных народной (особенно узбекской) музыке элементов полиритмии; подбирая же звуковысотные соотношения для разных голосов партитуры, он учитывал, кроме примерно квинтового интервала между высокими и низкими звуками дойры, наличие параллельных и остинатных квинт и кварт в дутарном двухголосии.

Начало 30-х годов ознаменовалось заметным ростом музыкального искусства в республиках Средней Азии и в Казахстане, что было обусловлено основными тенденциями развития всей советской художественной культуры в целом. Одним из проявлений этих тенденций послужило обращение мастеров русской советской музыки к культурам тех республик, которые лишь после Октября вступили на путь создания современных жанров профессионального искусства. В частности, русские композиторы явились авторами первых симфоний, сюит и поэм, написанных на тематической основе местного фольклора. Исходя из ладовых, ритмических и даже тембровых особенностей народной музыки, связанных с местными исполнительскими традициями, композиторы искали новые гармонические и фактурные приемы. При этом подчас возникали приемы, столь естественно связанные с характером народной музыки, что сохранили свое значение как «характеристические» элементы складывающегося стиля в некоторых республиках на несколько десятилетий вперед.

Конечно, авторы первых симфонических произведений не могли сразу же дать систему приемов оркестрового претворения многообразнейшего народного музыкального искусства Средней Азии и Казахстана. Композиторы вынуждены были действовать в большей мере эмпирическим путем, доверяясь своим непосредственным впечатлениям от знакомства с неизвестной ранее музыкальной сферой. Некоторые черпали эти впечатления на местах, в процессе записывания народных исполнителей, другие пользовались готовыми расшифровками. Но все они так или иначе внесли свой вклад в дело строительства новых национальных музыкаль-

---

<sup>1</sup> М., Музгиз, 1934.

ных культур. Среди созданных в те годы произведений особенно выделились «В степях Туркменистана» и «Музыкальные картинки Узбекистана» М. Ипполитова-Иванова, «Узбекская сюита» и «Таджикская сюита» В. Золотарева, «Туркменские картины» и «Советский Восток» С. Василенко, «Туркмения» Б. Шехтера, «Турксіб» М. Штейнберга, «Ванч» Л. Книппера, сюиты В. Дешевова, А. Мосолова, Н. Чемберджи.

Новым этапом становления симфонического жанра явилась вторая половина 30-х годов, когда процесс развития симфонической музыки начался в самих республиках. Если до того произведения на темы народов Средней Азии и Казахстана создавались, в основном, в Москве и Ленинграде и здесь же исполнялись, то отныне положение изменилось. В это время в республиканские столицы приехало из центральных городов страны на постоянную работу значительное число музыкантов с консерваторским образованием, начали комплектоваться новые исполнительские коллективы, пополнились преподавательские кадры в учебных заведениях.

Главная работа в это время велась над созданием национальных музыкальных театров. Впервые в истории здесь стали появляться музыкально-драматические спектакли, а затем оперы и балеты. Симфонические произведения на первых порах обычно возникали в тесной связи с театральными постановками — в качестве увертюр и сюит из отдельных номеров спектаклей. Зачастую их первые варианты писались не для симфонических оркестров, которые еще существовали не везде, а для ансамблей национальных инструментов. В эти ансамбли, первоначально унисонные, включались европейские инструменты и вводилось многоголосие.

Созданием сочинений для таких ансамблей начинали работу в области инструментального творчества многие молодые композиторы республик. В какой-то мере эти ансамбли и выросшие из них народные оркестры являлись творческой лабораторией для композиторов, искавших новые формы жизни традиционного искусства. Можно сказать, что в выработке приемов оркестрового «озвучивания» народных песен и инструментальных пьес, придания им многоголосной фактуры и развитой структуры народные оркестры не раз играли роль первого этапа. Так, поныне существуют произведения, имеющие две редакции: первую — для оркестра народных инструментов, вторую — для симфонического оркестра.

Самостоятельных по замыслу крупных симфонических произведений на основе мелоса народов Средней Азии и Казахстана во второй половине 30-х — начале 40-х годов появилось меньше, чем в предыдущий период. Кроме того, среди этих работ теперь большее число принадлежало молодежи. Но зато сочинения, написанные в рассматриваемый период на темы казахского и среднеазиатского фольклора, отличала более непосредственная связь



с народным искусством и с культурной жизнью республик. Почти все композиторы записывали и отбирали фольклорные темы сами, а не только заимствовали их из сборников. В отношении учета восприятия слушателей они были ближе к позиции Успенского, чем маститые авторы крупных симфонических сочинений первой половины 30-х годов. Поэтому простые по форме, порой неприятные по фактуре пьесы или сюиты, представлявшие собой разные типы обработок народных мелодий, сыграли в процессе становления симфонической музыки как фактора новой национальной культуры, адресованной широким слушательским массам, весьма значительную роль.

Сочетание профессиональности и доступности, использование возможностей симфонического оркестра с сохранением колорита народного мелоса в данный период решалось композиторами, в основном, с большей национальной конкретностью, чем в предшествовавший. Погружаясь в атмосферу фольклора той или иной республики, каждый композитор стремился найти приемы гармонической, фактурной и тембровой обработки, наиболее соответствующие именно ее культуре. Характерно также, что теперь чаще проявлялось внимание к жанровым разновидностям фольклора и к его локальным особенностям в разных областях.

Со второй половины 30-х годов начали складываться некоторые особенности симфонической музыки в каждой из пяти республик. Этот процесс находился в тесной связи с систематической творческой и педагогической деятельностью на местах целых групп композиторов.

В Узбекистане развитие симфонической музыки интенсифицировалось с того времени, когда в Ташкент приехали на постоянную работу А. Козловский, Г. Мушель, Б. Надеждин; вместе с тем, прочные связи с республикой установились у Р. Глиэра. Из сочинений этого времени особенное значение приобрели увертюра «Ферганский праздник» Глиэра и сюита «Лола» Козловского, до сих пор остающиеся репертуарными. К сожалению, не сохранились первые партитуры молодых национальных композиторов М. Бурханова и М. Левиева, тогда еще учившихся в Москве и Ленинграде.

В Таджикистане планомерная музыкально-творческая работа началась после приезда в Душанбе С. Баласаняна, А. Ленского и С. Урбаха. Однако первые симфонические сочинения этих авторов не получили столь широкого общественного резонанса, как их работы для музыкального театра. Неизвестной таджикским слушателям осталась и «Таджикская сюита» Б. Арапова, написанная хотя и в Ленинграде, но под живым впечатлением поездки автора с киноэкспедицией на Памир. Таким образом, симфоническая музыка еще не стала заметным фактором музыкальной жизни республики.

В Казахстане появлению симфонических произведений предшествовало значительное число обработок песен и кюев в других

жанрах: сначала А. Затаевича, а затем — приехавших на постоянную работу в Алма-Ату С. Шабельского, Е. Брусилковского, Л. Хамиди, а также первого композитора-казаха А. Жубанова. Но оркестровые сочинения тогда еще не получили серьезного значения, так как основной областью творчества была, как и в других республиках, музыка для театра.

В Туркмении процесс освоения новых профессиональных жанров музыкального искусства продвигался более медленно, чем в соседних республиках. Приглашение А. Шапошникова, П. Васильева и В. Артынова способствовало активизации музыкальной жизни. Главное внимание этих композиторов и здесь было направлено на создание национальных музыкально-драматических спектаклей, а затем и опер. На основе музыкальной драмы «Зохре и Тахир» Шапошников написал сюиту для симфонического оркестра, а к 15-летию республики он же сочинил оркестровую «Туркменскую рапсодию». К этому времени относится и создание «Торжественной увертюры» первым композитором-туркменом А. Кулиевым, учившимся в национальной студии при Московской консерватории.

Наконец, позже всего возникли новые музыкальные жанры в Киргизии, где В. Власов и В. Фере совместно с киргизским певцом и композитором-мелодистом А. Малдыбаевым положили начало национальному музыкальному театру. Лишь совсем незадолго до Великой Отечественной войны появилось единственное оркестровое сочинение — симфония Н. Ракова, основанная на темах великого акына Токтогула.

Несмотря на разные образно-стилистические решения и индивидуальные отличия творческой манеры авторов, в симфонических произведениях этих лет можно отметить и важную общую черту. Она выражалась в принципе подхода к фольклорному материалу не только как к трактуемой более или менее свободно-тематической основе произведения, но и как к явлению, тесно связанному с народной жизнью. Жанровая картинность присутствует во всех названных произведениях и является одним из существенных компонентов их образного содержания. Характерны поэтому более дифференцированный подход к богатствам фольклора, внимание к его специфическим особенностям, стремление к воспроизведению красочных картин природы и быта даже с локализацией места действия.

В годы Великой Отечественной войны в музыкальном искусстве Казахстана и Средней Азии ведущее место закономерно заняли песня и музыкальная драма на патриотическую тематику. В области же симфонической музыки эти годы ознаменовались зарождением программной симфонической поэмы и появлением ряда программных симфоний.

Большой вклад в музыкальное развитие республик Средней Азии и Казахстана внесла деятельность многих видных музыкантов, исполнительских коллективов и педагогических органи-

заций, эвакуированных из европейской части страны. Так, приехавшие в Ташкент с Ленинградской консерваторией М. Штейнберг, Б. Арапов, В. Волошинов, Ю. Тюлин, О. Чижко и другие написали немало значительных произведений на основе узбекского мелоса. Созданию симфонических сочинений в Таджикистане в большой мере способствовала концертная деятельность оказавшего здесь Государственного симфонического оркестра Украинской ССР. Пребывание в Ашхабаде Украинской хоровой капеллы и композиторов Ю. Мейтуса и А. Зноско-Боровского сказалось на развитии туркменской музыки. Некоторые московские и ленинградские композиторы работали в годы войны в Казахстане. В частности, В. Великанов, который и до того бывал в Алма-Ате, вновь приехал сюда из блокированного Ленинграда и обосновался здесь уже навсегда.

Состояние музыкальной культуры в братских республиках наглядно отразила Декада советской музыки республик Средней Азии, состоявшаяся в 1944 году в Ташкенте. Концерты декады показали ряд достижений профессионального искусства, но, вместе с тем, продемонстрировали, что Туркмения и Киргизия продолжали по-прежнему отставать в деле развития симфонической музыки.

Симфонические произведения этих лет по тематике можно разделить на три основные группы. Ведущее место, естественно, заняла героическая тема, определившая замыслы многих увертюр и программных симфонических поэм и нашедшая отражение в ряде симфоний и оркестровых фрагментов из музыкально-сценических произведений. К ним относятся симфонические поэмы «Тулеген Тохтаров» Ерзаковича и «Амангельды» Великанова, «Увертюра-фантазия» Жубанова, увертюра «Илгари» («Вперед») Штейнберга, первая и вторая симфонии Ашрафи, третья симфония Мушеля, финалы пятой симфонии Штейнберга, третья симфония Брусиловского, симфонии «Киргизстан» Фере и т. д.

Образы великих деятелей исторического прошлого воскрешались в симфонической музыке в связи с памятливыми датами. 500-летнему юбилею гениального узбекского поэта Навои были посвящены вторая симфония Мушеля и поэма «Памяти Навои» Успенского, а чествование памяти казахского поэта-просветителя Абая Кунанбаева вызвало к жизни симфонические поэмы «Одинокая берега» Брусиловского и «Абай» Жубанова.

Жанрово-бытовая тематика находила, как и раньше, преимущественное претворение в сочинениях типа сюит или рапсодий. Стремясь отразить своеобразный облик и характер каждого народа, композиторы продолжали поиски наиболее выразительных приемов обработки национального мелоса. Следует также отметить, что, в произведениях, целиком построенных на народных мелодиях, в отличие от прежних обработок, несоизмеримо большее место заняли лирические и драматические образы. Яркий пример тому — «Поэма-рапсодия» Успенского на темы старинных узбек-

ских песен. В эти годы был создан и великолепный образец разнопланового претворения фольклорных основ в большой циклической форме — третья симфония Брусилковского.

Типичным для симфонического творчества композиторов Средней Азии и Казахстана в данный период явилось включение в крупные произведения всех видов — поэмы, увертюры, симфонии, сюиты — тематического материала, имевшего самостоятельную жизнь в народном обиходе. Некоторый опыт в этом отношении был до того накоплен в области малых форм, но включение фольклорных цитат в крупные сочинения потребовало нового качества их симфонической разработки. Поэтому создание ряда симфоний и симфонических поэм, основанных на национальном мелосе, явилось крупным шагом в развитии симфонической музыки Казахстана и Средней Азии.

Вплоть до рубежа 40—50-х годов здесь было создано очень мало произведений для симфонического оркестра, где бы не применялся цитатный способ использования фольклора, хотя по манере письма эти произведения весьма различны. Значительную роль теперь приобрели и сюжетные мотивы музыкального фольклора, послужившего базой для симфонических произведений. Показательно, что такое использование народного творчества в программной симфонической музыке привело к наибольшему успеху в Казахстане, где в самой народной инструментальной культуре чрезвычайно велика роль программности. И вообще программные замыслы в симфонических сочинениях стали органичнее связываться с жизнью и историей народа в каждой республике, что естественно повлекло за собой плодотворные результаты.

Говоря о выборе тематической основы для оркестрового творчества композиторами этих республик, небезынтересно провести параллель с так называемым «песенным» советским симфонизмом вообще. Известно, что народнопесенный тематизм широко используется советскими композиторами всех национальностей, в чьей культуре симфоническая музыка уже имеет значительные собственные традиции, причем использование такого тематизма всегда связано с определенным идейным замыслом. Нетрудно установить, что подобный метод симфонического творчества с включением «извне» взятых тем, основанных на популярных интонациях массовой музыки, или просто известных народных мелодий, диктуется не молодостью профессиональной культуры, но причинами иного порядка, связанными с эстетикой и образом содержания. В сочинениях же, создававшихся на почве среднеазиатского и казахского мелоса на первых этапах развития здесь профессионального искусства, имели важное значение оба эти фактора, проявлявшиеся в разных случаях с разной степенью весомости.

Значение симфонического творчества военных лет оказалось весьма существенным для всего последующего развития этого

жанра в Средней Азии и Казахстане. Ряд созданных тогда произведений вошел в «золотой фонд» национальной культуры и стал для молодых авторов объектом изучения. Наиболее яркими примерами этого могут служить третья симфония («Сары арка») Брусиловского в Казахстане, «Симфония-рапсодия» № 5 и увертюры Штейнберга в Узбекистане. Кроме того, в это время, благодаря тесному контакту с маститыми педагогами, сформировалась плеяда молодых композиторов местных национальностей, активно проявившая себя в области симфонического творчества в послевоенный период.

Именно в послевоенное время, когда в строй создателей симфонической музыки в республиках Средней Азии и Казахстана встали уже не единицы, а целые группы композиторов, тесными узами связанных с местными художественными традициями и, вместе с тем, получивших полноценное профессиональное образование, нашли свое плодотворное развитие достижения предшествовавших десятилетий. В результате в каждой из братских республик (хотя и с разной степенью интенсивности) начали складываться свои творческие школы. Отныне уже можно было говорить не об отдельных сочинениях, но о национальном симфонизме как о целостном явлении.

## 2

Изучение процесса становления национального симфонизма в Средней Азии и Казахстане позволяет выдвинуть ряд принципиальных вопросов.

Главной проблемой, возникшей перед композиторами с первых же опытов обращения к фольклору, была проблема соотношения многовековых местных традиций с опытом мирового профессионального искусства. В творчестве русских композиторов, сделавших здесь первые шаги, она наиболее активно разрабатывалась в сфере ладогармонических средств. Соотнесение натуральных ладов народной музыки с закономерностями гармонического мышления оказалось весьма сложной и даже подчас дискуссионной задачей и потребовало самого пристального внимания.

Как известно, интерес к натуральным ладам наблюдается у представителей многих композиторских школ, в том числе имеющих давние традиции многоголосия. Стремление к ладовому обогащению музыкального мышления начало проявляться в разных странах с середины прошлого века в результате обращения передовых музыкантов к глубинным пластам фольклора. Сохранение натуральной ладовой основы народных мелодий стало одним из ведущих принципов национальных музыкальных культур Советского Союза, и здесь нашла блестящее подтверждение плодотворность позиций, некогда выдвинутых «Новой русской музыкальной школой». Тем более это важно в тех молодых

национальных культурах, где композиторы сталкиваются не только с отсутствием проторенных творческих дорог, но и с слуховыми навыками масс, воспитывавшимися в течение веков в сфере натуральной ладовости.

Например, композиторами всех республик Средней Азии и Казахстана преимущественно используется минорная доминанта, что связано с широким распространением в местном фольклоре миксолидийского, эолийского, фригийского и других натуральных ладов. В произведениях узбекских и таджикских композиторов, кроме того, очень часто встречается сопоставление одноименного мажора и минора, повторяемое многократно и без переходов между отдельными тематическими построениями и внутри них. Оно служит не только красочным, но и динамическим приемом, движущим развитие формы, и в какой-то мере, несомненно, является отражением существовавших здесь с отдаленных времен таких особенностей монодии, как нейтральная и переменная терции. Одной из часто встречающихся модуляций в музыке туркменских композиторов является отклонение в мажорную субдоминанту при основной минорной тональности, ибо своеобразная ладовая модуляция из минорного тетра хорда в лежащий на кварту выше мажорный — излюбленный прием туркменской народной музыки. А для Казахстана и Киргизии более характерна переменность параллельных мажора и минора. Вообще своеобразные модуляции, проистекающие от наличия разнообразных видов ладовой переменности в народной музыке, представляют собой одну из особых черт творчества композиторов Средней Азии и Казахстана.

У некоторых авторов эта черта приобрела важное значение, индивидуализируя их стиль. Разнообразное использование ладо-модуляционных средств встречается иногда у композиторов одной и той же республики, хотя и в общих рамках национальной стилистики. Степень свободы в разработке и развитии народного тематизма определяется здесь не только личными склонностями автора, но и определенным этапом в развитии национальной культуры.

Естественно, что пионеры симфонической музыки в республиках Советского Востока на первых порах стремились как можно точнее воспроизвести в оркестровых обработках специфический характер звучания фольклорных тем. Отсюда пошли кварто-квинтовые остинатные гармонии, выдерживаемые иногда неизменно на протяжении всей пьесы органнне пункты, движение параллельными квартами и квинтами, длительное пребывание в одной тональности. Иначе говоря, в оркестровую партитуру вводились характерные элементы фактуры народного инструментализма, а вместе с тем — имеющиеся в нем элементы многоголосия и приемы развития народных мелодий. Это был единственно возможный тогда путь создания профессиональной музыки на народной основе.

Однако абсолютизация этих приемов затормозила бы развитие профессионального искусства. Ограничение гармонического языка кварто-квинтовыми комплексами, боязнь модуляций и тонального развития вскоре стали мешать раскрытию заложенных в фольклоре выразительных возможностей, задерживать становление всех компонентов национального симфонизма. Для раскрытия в симфонических произведениях контрастных образов потребовались более разнообразные фактурные и гармонические приемы. Оказалось, что подчас для гармонизации народных мелодий скорее подходит терцовая структура аккордов, чем кварто-квинтовая, и что отсутствие модуляций (при большем масштабе оркестровых пьес по сравнению с их фольклорными прообразами) сообщает звучанию народных или сочиненных в духе народных мелодий в оркестровом изложении нередко чрезмерную статичность.

Это означало необходимость шире вводить приемы, выработанные в процессе развития мирового искусства, в частности — свободно применять развитые гармонические средства, поскольку гармонизация не может ограничиваться лишь передачей национальной характерности, но должна включать в себя и общие закономерности музыкальной логики. Можно, кстати, напомнить мысль Римского-Корсакова о том, что национальные особенности гармонии относятся к области художественной стилистики в музыке и являются поэтом своего рода «надстройкой» над обычной (то есть функциональной) гармонией, имеющей более универсальный характер<sup>1</sup>. А уж Римского-Корсакова мы никак не можем исключить из числа сторонников национального своеобразия музыкального искусства!

Поэтому отразить достаточно полно в профессиональном творчестве многообразие ладовой структуры народной музыки оказалось возможным лишь тогда, когда композиторы перешагнули за рамки кварто-квинтовых гармоний, остинатных басов, выдержанных тонических органных пунктов и обратились к разнообразной структуре аккордов, развитым модуляционным планам и т. п.

Для конкретизации сказанного можно привести такой пример. Опора на V ступень как побочный центр лада, неоднократно отмечавшаяся в качестве особой черты русской мелодики, отнюдь не чужда таджикской песенности. Постепенное заполнение в опеваящем нисходящем движении квинты, взятой восходящим скачком, типично для бытовых таджикских напевов, особенно для песен горных областей. Квинта здесь часто является интонационным остовом мелодии. Следовательно, своеобразная атмосфера «квинтовости» и обилие доминант, встречающиеся в некоторых таджикских оркестровых сочинениях, являются раскрытием одной из

<sup>1</sup> См.: С. Л. Гинзбург. Н. А. Римский-Корсаков и подготовка деятелей национальных музыкальных культур народов СССР. В сб.: «Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование». Л., Музгиз, 1959, стр. 51—52.

потенциальных возможностей гармонизации при многоголосной обработке народного мелоса.

Или еще одна характерная черта. Увеличенная секунда в таджикском и туркменском фольклоре встречается не столь уж часто и употребительна в мелодиях далеко не всех жанров. Например, в произведениях народно-профессиональной традиции, отличающихся развернутыми масштабами (как макамы или туркменские дестаны), этот интервал совершенно отсутствует. Однако в симфонических произведениях, созданных композиторами обеих республик, темы с такой ладовой структурой присутствуют почти всегда и противопоставляются строго-диатоническим мелодиям. Так складывается своеобразный тип интонационного контраста, играющий большую роль в драматургии оркестровых сочинений композиторов данных республик.

В том же плане показательно, что именно на основе мелоса Таджикистана и Туркмении, где в народной музыке существует звукоряд с увеличенной секундой, обрамленной малыми секундами внутри квартовой ячейки, композиторы теперь ввели гармоническую доминанту в качестве одного из равноправных аккордов при гармонизации народных мелодий. Причем, помимо разработочных разделов в моменты нагнетания динамики (что встречается в произведениях композиторов и других республик), она используется и в экспозиционных разделах. Своеобразное красочное звучание гармонической доминанты при экспонировании народно-характерных тем минорного наклона можно найти преимущественно у композиторов Таджикистана и Туркмении, где кроме того встречаются широкие цепи секвенций с побочными доминантами в моменты нагнетаний и спадов, которые столь характерны для лирико-драматического симфонизма XIX века.

Иногда гармоническая доминанта, использованная для оформления одной из тем, потом выходит за пределы раскрытия своеобразного ладового колорита данной мелодии. Тогда она приобретает значительную роль во всем гармоническом языке произведения, соседствуя с натуральными аккордами побочных ступеней и плагальными кадансовыми оборотами. Стремление таджикских и туркменских авторов к использованию гармонической доминанты при обработке фольклорных мелодий — существенный факт в том отношении, что практически доказывает применимость данной функции (оформившейся в условиях октавных звукорядов с вводным полутоном) к такому мелосу, в основе которого лежат звукоряды меньше октавы и не имеющие высокой VII ступени. А возникающие от использования комплексов гармонических доминант напряженные тяготения служат сильным динамизирующим средством при тематической разработке, дающим богатые возможности модулирования.

Композиторы Узбекистана и Казахстана вплоть до последнего времени, опираясь на миксолидийский лад народных мелодий, применяли, как правило, минорную доминанту. Показательно, что



для драматизации они все чаще использовали гармонические доминанты и вводно-тоновые комплексы, но не к тонике, а к аккордам субдоминантовой группы. Это позволило сохранить преобладание плагальности, соответствующее натуральным диатоническим ладам народного мелоса, и одновременно обогатить гармонический язык.

Своеобразно преломлены в симфоническом творчестве Средней Азии и Казахстана широко распространенные в современной музыке приемы мелодического и ритмического оstinato. Органичное развитие получило оstinato в музыке Узбекистана и Таджикистана, где издавна существовала богатая традиция оstinатного ритма — усуль. Она широко развивается в симфонической музыке, причем усуль используется не только для воссоздания народно-жанрового колорита, но и в качестве одного из средств драматизации музыкальных образов. В произведениях композиторов этих республик обнаружилась и связь полифонических приемов со спецификой звучания национальных инструментальных ансамблей, где мелодия разворачивается на фоне оstinатного ритма. Видимо, поэтому здесь большое значение приобретает перекличка коротких мотивов, основанная на повторе характерного ритмического оборота, заимствованного из главной мелодии, или оstinатный повтор четко ритмованного краткого мотива в одном из сопровождающих голосов, идущий от усуля; в последнем случае мы имеем дело также и с своеобразным преломлением принципа контрастной полифонии. А в Казахстане и Киргизии, например, из-за распевного склада лирических песен, близких по характеру к русским, большое место в фактуре симфонических произведений заняла полифония подголосочного типа.

Широкое применение получившего большое распространение в современной музыке комплексного голосоведения можно встретить в симфонических произведениях всех пяти республик, а своеобразная трактовка этого приема в каждой из них обусловлена особенностями народной музыки. Движение параллельными кварталами и квинтами связано с практикой народного инструментализма, параллельные комплексы из сцепленных (двойных) кварт или квинт являются развитием этого приема. Конечно, сыграло роль и то, что подобный прием уже использовался рядом выдающихся русских и зарубежных композиторов, хотя подчас трактовался по-иному.

К числу важных проблем развития симфонической музыки в Средней Азии и Казахстане относится и проблема тембровой характеристики. Вопрос этот многогранен и зависит не только от художественного замысла каждого отдельного сочинения, но и от общего состояния и степени зрелости симфонической культуры данной республики. Для первоначального этапа развития симфонического творчества наиболее типичным являлось стремление воспроизвести в оркестре особенности звучания фольклорных образцов. Отсюда — обилие пиццикато струнных, подражающих

щипковым инструментам, своеобразные миксты (в частности, различные наложения на деревянные духовые для придания им носового тембра), воспроизведение характера звучания дойры в аккомпанирующих басах и т. п. Постепенно проблема тембровой характерности стала решаться более свободно — путем использования разнообразных манер оркестровки.

Разумеется, случаи воспроизведения в оркестре звучания народных инструментов наиболее часты в произведениях, основанных на фольклорных темах или дающих бытовые зарисовки; тембровая сторона в таких сочинениях, как правило, неотделима от фактуры, которая также, в свою очередь, зависит от фольклорного первоисточника. В произведениях же иного плана, не основанных на цитировании фольклорных мелодий и воспроизведении жанрово-бытовых прообразов, обнаруживается тенденция к нестилизованному в тембровом отношении воплощению тематизма, хотя бы и явно национального по характеру; при этом, однако, сохраняются некоторые приемы, уже ставшие своего рода традиционными в каждой из республик. Здесь проявляется стремление ко все более свободному сочетанию элементов тембровой окраски, заимствованных из местного фольклора, с разнообразными выразительными динамическими и колористическими возможностями симфонического оркестра, раскрытыми русской и мировой классикой. Особенно большое внимание этой проблеме уделяет Козловский, чьи произведения на основе узбекского мелоса отличаются красочностью и тонкостью колорита. Об увлеченности этой стороной творчества свидетельствует и посвященная ей специальная статья композитора<sup>1</sup>.

Характерно также и выдвижение различных видов симфонической музыки. На первом этапе главную роль играла непосредственная передача фольклорных образцов в их типичных жанрах, а позже создаются и такие сложные виды оркестрового творчества, как симфонии и симфонические поэмы, требующие обобщенности образов и свободного развития тематизма. Однако вплоть до настоящего времени влияние народной музыки продолжает проявляться не только в мелодико-ритмической стороне, но и в жанровой направленности симфонического творчества.

Наличие, например, программного народного инструментализма оказало определяющее влияние на развитие казахской симфонической музыки. Можно назвать немало оркестровых сочинений композиторов Казахстана, где использованы сюжетные мотивы и музыкальный материал программных домбровых кюев. Таковы, в частности, первая и третья части третьей симфонии Брусилковского. Особое развитие эта тенденция получила в послевоенные годы у молодых композиторов республики. В одних сочинениях прямо используются сюжет и музыка того или иного кюя («Аксак-

<sup>1</sup> См.: А. Козловский. Отражение тембров узбекских народных инструментов в симфоническом оркестре. В сб. «Вопросы музыкальной культуры Узбекистана». Ташкент, 1961, стр. 143—155.

кулан» Г. Жубановой), в других рисуются картины и образы; часто встречающиеся в кюях, но на основе собственного авторского тематического материала («На джайлау» К. Мусина, «Той» М. Тулебаева, «Поэма о домбре» Б. Байкадамова). Также и в симфоническом творчестве композиторов Киргизии находят отражение программные куу для комуза («Праздничные наигрыши» А. Малдыбаева и М. Абдраева), а в более опосредованном виде преломление комузных наигрышей имело место в симфониях Н. Ракова, В. Фере и А. Тулеева.

В тех среднеазиатских республиках, где не существовало программного инструментального фольклора, народно-жанровые образы нашли отражение в иных видах симфонических сочинений. Традиции характерной скиты, основанной на песенно-танцевальном тематизме, остались чрезвычайно живучими поныне. Создававшиеся же в этих республиках программные симфонические поэмы находились в ином соотношении с фольклорными первоисточками, чем в Казахстане и Киргизии.

Так, оркестровые пьесы, написанные в Узбекистане на основе инструментальных частей макамов (либо точно цитируемых, либо же свободно развиваемых), имеют характер не жанрово-бытовой, а сугубо лирический. Правда, произведений подобного плана еще немного, но они намечают очень интересный путь для создания оригинальной ветви национального симфонизма: это «Лирическая поэма памяти Навои» Успенского и поэма «Сегох» С. Бабаева. В Туркмении дутарные пьесы претворяются довольно разнообразно в оркестровых произведениях жанрового плана, но сюжетной основы непосредственно не определяют.

Наиболее удачные из написанных в Узбекистане, Таджикистане и Туркмении программных симфонических поэм либо воплощают образы исторического прошлого или художественной литературы, либо же обобщенно передают гражданские чувства современника («Памяти поэта» И. Акбарова, «Памяти Рудаки» Я. Сабзанова, «Золотой кишлак» Ш. Сайфиддинова, «Моя родина» В. Мухатова). Симфонические поэмы подобного содержания были созданы и в Казахстане, но там они не столь многочисленны.

Важнейшее значение для развития симфонической музыки в Средней Азии и Казахстане имела проблема формы. Музыковедами уже не раз отмечалось, что фольклору этих народов свойственны структурные закономерности, не отличающиеся от распространенных у других народов. Таковы одночастные, двухчастные, двухчастные с репризой и трехчастные формы в песнях и наигрышах или элементы рондальности и вариационности в развитых по масштабу инструментальных и вокально-инструментальных пьесах. Встречаются также и разомкнутые структуры, равно как безрепризные построения, но они, как правило, относятся к наиболее архаическим видам музыкального фольклора и к репертуару простейших инструментов (как некоторые пастушеские наигрыши импровизационного характера на казахской сыбызги или турк-

менском туйдуке), либо же обусловлены определенным содержанием и применением в быту (плачи, эпические попевки и т. п.). Следовательно, композиторы обладают возможностью любых поисков в области формы в зависимости от своей творческой направленности.

Фольклорные темы, взятые целиком или большими фрагментами, разумеется, больше соответствуют оркестровым произведениям типа сюиты, чем симфонии или симфонической поэмы. Естественно, что в сюите легче претворить образы народнопесенного, танцевального или игрового характера. Однако не только это, можно думать, определило на ранних этапах преобладание в Средней Азии и Казахстане сюит. Дело в том, что жанровый симфонизм тогда считался наиболее пригодным для передачи национальной характерности. Даже в произведениях сонатной формы, созданных в конце 30-х годов (например, в сюите «Лола» Козловского или увертюре «Ферганский праздник» Глиэра) образы продолжали оставаться жанровыми.

В симфонических произведениях, возникших в период Великой Отечественной войны, встречалось уже значительно большее разнообразие форм, чем в предыдущие годы. В частности, стала весьма употребительной сонатная форма, причем наиболее удачные случаи ее использования оказались в программных сочинениях эпического и драматического плана. Это новое для республик Средней Азии и Казахстана стремление воплотить обобщенные или связанные с относительно конкретным сюжетом программные образы в произведениях сонатной формы, нашло особенно интенсивное развитие с конца 40-х годов. Среди таких сочинений можно назвать: в Узбекистане — «Памяти поэта» Акбарова, «Хамза» Закирова и «Голодная степь» Гиенко; в Таджикистане — «Памяти Рудаки» Сабзанова; в Казахстане — «Дорогой мира» Великанова и «Казахстан» Тулебаева; в Туркмении — «Моя родина» Мухатова. Известен и ряд удачных программных симфонических поэм не в сонатной форме, а в трехчастной, как, например, «Ризвангуль» Кужамьярова.

Типичной чертой большинства этих произведений является наличие элементов, идущих от тех или иных жанров фольклора, будь то песни, ритуальные мотивы или инструментальные наигрыши. Структурные закономерности фольклорных прообразов здесь, разумеется, могут сказываться лишь косвенно, в отдельных деталях. Тем не менее самая тесная связь с фольклорной интонационной основой сохраняется в любых симфонических произведениях, даже использующих авторский, а не цитированный фольклорный материал. Благодаря этому грань между жанровым и лирико-драматическим симфонизмом определяется скорее типом образной системы произведения, чем сферой интонационных истоков (хотя последняя, конечно, в какой-то мере дифференцируется). В этом проявляются и сильная и слабая стороны творчества композиторов Средней Азии и Казахстана. Сильная — так как во всех жан-

рах симфонической музыки определяющим остается народное начало. Слабая — ибо еще не найдены пути к достаточно высокой степени обобщенности и, вместе с тем, индивидуализации музыкальных образов, необходимых для воплощения философски углубленных и подлинно-драматических замыслов.

Задача соотношения со структурными особенностями фольклора (так же, как с его ритмо-интонационной природой), конечно, проще решается в сочинениях жанрового характера, не предполагающих особой концентрации образов и драматизации формы: в них народный тематизм может включаться почти без изменений и большими фрагментами. Именно в этой области симфоническое творчество композиторов Средней Азии и Казахстана развивалось и продолжает развиваться наиболее успешно.

### 3

Круг образов, интонационный строй и жанровые особенности народной музыки разных республик в известной степени повлияли не только на виды симфонических сочинений, но и на связь композиторов с теми или иными направлениями мирового симфонизма.

В симфоническом творчестве композиторов Казахстана, а в послевоенный период и Киргизии, наиболее сильной была эпическая струя в двух ответвлениях: пейзажно-картинном и героическом. Развитие подобного направления в профессиональной музыке отнюдь не воспринимается как анахронизм или плод искусственной стилизации, ибо эпические сказания пользуются здесь поныне таким же повсеместным распространением и любовью, как другие жанры фольклора. Можно напомнить, что эпические сюжеты явились основой первых в этих республиках музыкальных драм и опер, получивших всенародное признание. Несомненно, что эпическая величавость и неспешность развития, цельность и монолитность образов, картинно-повествовательная манера изложения, в той или иной мере свойственные преобладающему числу симфонических сочинений композиторов Казахстана и, отчасти, Киргизии, находятся в прямой связи с характером народного искусства. Прав был Ипполитов-Иванов, писавший в отзыве на сборники Затаевича, что они «открывают для музыканта совершенно новый мир» — мир «аскетического, строгого и даже сурового Востока»<sup>1</sup>.

В то же время в произведениях казахских и киргизских композиторов обнаруживается близость к русскому героическому музыкальному эпосу, особенно рельефно сказывающаяся в трактовке образов воинственных, решительных. В отдельных случаях, как, например, в симфонии Тулеева, возникают даже прямые ас-

<sup>1</sup> См. в сб.: «А. В. Затаевич. Исследования, воспоминания, письма и документы». Алма-Ата, 1958, стр. 256.

социации со сценами в половецком стане из «Князя Игоря» Бородина.

Стилистическая близость к Бородину или Глазунову объясняется наличием в фольклоре этих республик большого слоя песен, интонационно родственных той старинной крестьянской песенности, которая явилась основой эпической струи в русской классической музыке. Так, первая симфония Мусина по общему характеру близка к симфониям Глазунова.

В связи с этим хочется вспомнить размышления Б. В. Асафьева по поводу судеб традиций симфонизма Глазунова в русской музыке начала XX века. Констатируя ослабевавшее тогда воздействие симфонизма Глазунова, Асафьев вместе с тем прозорливо оговаривал: «... это отнюдь не уменьшает заслуг Глазунова в чисто музыкальном отношении. Они огромны, и нет сомнения, что наступит еще момент, когда из них вырастут живые побеги»<sup>1</sup>. Справедливость мысли Асафьева вполне подтверждается практикой молодых профессиональных школ Казахстана и Киргизии, где развивается именно такой тип симфонизма. При всей национальной самобытности созданных здесь произведений, проистекающей от своеобразия инструментальной народной культуры, налицо явная родственность в спокойной мечтательности, в мудрой сосредоточенности и объективности лирики, в торжественной картинности массовых шествий и празднеств, в монолитной целостности образов.

Если при формировании симфонического творчества в Казахстане и Киргизии особенно заметно проявилось тяготение к эпическому стилю и, тем самым, к опоре на русский эпический симфонизм, то в Узбекистане, Таджикистане и Туркмении, обладающих значительно отличающимся по характеру и складу фольклором, гораздо сильнее оказалась тяга к другим типам симфонического письма. Поначалу здесь тоже сильно ощущается влияние русской классики, но в иных стилистических преломлениях.

В народной музыке трех южных республик большее значение имеет красочность колорита, узорчатость палитры, прихотливость мелодического и ритмического рисунка, а в Узбекистане и Таджикистане к этому присоединяется активное проявление танцевального начала. Отсюда в работах узбекских и туркменских композиторов нередко близость к «ориентальным» произведениям Римского-Корсакова, главным образом — к «Шехеразаде». Это явствует, например, из многочисленных сольных каденций деревянных духовых, расцвеченных ладовой переменностью различных ступеней, и из грациозно-танцевальной трактовки некоторых размеров, в частности — прихотливых ритмических рисунков в сетке  $\frac{6}{8}$ .

В Таджикистане же встречается подчас неожиданная близость к мелодике раннего Рахманинова. Черты рахманиновской лири-

<sup>1</sup> Б. В. Асафьев. [О Глазунове.] Избранные труды, том II. М., изд-во АН СССР, 1954, стр. 342.

ки, наделенной особым сочетанием эмоциональной страстности, проникновенной лиричности и, вместе с тем, мужественности выражения, сразу же вспоминаются при знакомстве с некоторыми таджикскими симфоническими сочинениями, например с «Памирской лирической поэмой» Сабзано́ва. Кое-что в этом отношении может объяснить меткое наблюдение В. А. Цуккермана, обнаружившего в Адажио из второго фортепианного концерта Рахманинова неоднократное претворение «ориентальных» средств. «Рахманинов использует, — пишет Цуккерман, — то общее, что есть в русской и восточной народной музыке: неспешность развития, преобладание нисходящей направленности мелодии (в теме Адажио почти нет восхождений!), моменты ладовой переменности. Вместе с тем, мы слышим в этой музыке и то, что ведет свое происхождение либо от русской, либо от восточной песенности»<sup>1</sup>.

Отмеченное выше сосуществование натуральных диатонических ладов и обостренно-тяготящего лада с увеличенной секундой в фольклоре Таджикистана и Туркмении находит отражение в ладогармоническом языке композиторов. Поэтому в их сочинениях подчас возникают драматические кульминации, напоминающие по приемам письмо Чайковского. Национальные традиции нисходящего секвенцирования сочетаются тогда с обостренными доминантовыми тяготениями.

С преломлением традиции русской классики естественно соотносятся и типы построения тематизма, присущие творчеству композиторов Средней Азии и Казахстана. Национальные композиторы среднеазиатских республик и их учителя, заложившие здесь первые камни в фундамент строительства современной профессиональной музыкальной культуры, как правило, пользуются принципом изложения мелодии, типичным для русской классики. Главное в этом принципе — строение мелодии большими фразами, законченными построениями, создающими сразу цельный по мелодическим очертаниям образ. Весьма типичен песенный характер мелодики.

Симптоматично, что на первых порах становления молодых профессиональных школ, при чрезвычайно тесной связи композиторского творчества с народным мелосом, такой тип тематизма оказывался наиболее приемлемым и для композиторов, и для слушателей. Немаловажно также то обстоятельство, что у народов Средней Азии, где в течение многих веков преобладала монодия, достигавшая подчас чрезвычайно развитых форм, у музыкантов и слушателей выработалось очень чуткое отношение к непрерывности, протяженности звучания мелодии. Не случайно произведения молодых, даже неопытных в смысле профессиональной техники композиторов обычно отличаются выразительным тематизмом, логическим развертыванием мелодической линии.

<sup>1</sup> В. Цуккерман. Жемчужина русской лирики. «Советская музыка», 1965, № 1, стр. 25.

В симфонических произведениях композиторов трех южных республик Средней Азии, наряду с влиянием русской классической музыки, можно наблюдать и некоторое воздействие французского импрессионизма. Больше всего оно сказалось в фактурно-гармонических и тембровых приемах, причем связано, как правило, с теми моментами в творчестве импрессионистов, где сильнее всего отражено народно-жанровое начало. Это воздействие не случайно, ибо импрессионизм очень ярко и по-новому для своего времени проявил внимание к народной музыке, в частности — к музыке восточных народов. Впервые обращение к опыту импрессионизма обозначилось еще у Василенко и Шехтера, а позднее (и весьма заметно) — у Козловского. Теперь эта тенденция наиболее ярко проявляется у молодых композиторов Туркмении; в частности, можно назвать талантливые «Симфонические картины» Н. Халмамедова.

Настоящая статья имеет своей задачей обрисовать первоначальные этапы становления симфонического творчества композиторов Средней Азии и Казахстана — от зарождения до оформления отдельных национальных школ, то есть до того времени, когда стало возможным говорить о наличии пяти самостоятельных ветвей в общем русле советского симфонизма. Дальнейшее их развитие и особенности исканий в последнее десятилетие, включая отношение композиторов этих республик к новейшим течениям мировой музыки, должно составить предмет особого изучения.

Главное и определяющее влияние на пути формирования композиторских школ Средней Азии и Казахстана оказала и продолжает оказывать русская классическая и советская музыка. Первая — потому, что являет блестящий образец создания на базе фольклора профессионального искусства сложных форм, говорящего на общепонятном языке. Вторая — потому, что в ней раскрываются идеи, темы и образы, близкие всему советскому народу, характерные для художественных устремлений многонационального советского искусства, процесс развития которого протекает в целостном единстве.

Ускоренное развитие профессионального музыкального искусства у тех народов нашей страны, которые в дооктябрьское время его еще не имели, и сближение братских музыкальных культур в этом процессе получили яркое отражение в становлении и развитии симфонического творчества пяти социалистических республик Советского Востока.



●  
О ТЕМАТИЗМЕ «СВАДЕБКИ» СТРАВИНСКОГО

«Свадебка» — одно из выдающихся творений музыки начала XX века. Созданная в конце так называемого «русского периода» творчества Стравинского, она может рассматриваться как итог, завершение важного этапа в эволюции стиля этого замечательного мастера. Значение «Свадебки» сказывается уже в том, что для ее создания композитору потребовался небывало долгий в его творческой практике срок — около десяти лет. Это объяснялось новизной и сложностью проблем, разрешение которых сделало кантату характернейшим, полнейшим проявлением общих признаков стиля и эстетики Стравинского минувшего периода.

Замысел «Свадебки» возник во время работы над «Весной священной». «Мысль о хоровом сочинении на сюжет русской крестьянской свадьбы пришла мне в голову в начале 1912 года, — свидетельствует автор, — название родилось почти одновременно с самой идеей»<sup>1</sup>. Возникновение концепции, во многом аналогичной «Весне священной», притом в год ее написания, говорит об особом значении этой темы для Стравинского, которая не была исчерпана в балете.

В отличие от концепции «Весны» замысел «Свадебки» предполагал хоровую форму с использованием «подлинного материала свадебного обряда»<sup>2</sup>. Тексты, заимствованные из поэтических сборников Афанасьева и Киреевского, стимулировали поиски нового жанрового решения: «танцевально-кантатную форму сочинения, — подчеркивает автор, — внушило мне чтение этих двух носителей русского языка и духа»<sup>3</sup>. Поиски литературных источни-

---

<sup>1</sup> Из «Диалогов» Игоря Стравинского — Роберта Крафта. В сб.: «Музыка и современность», выпуск пятый. М., «Музыка», 1967, стр. 283.

<sup>2</sup> Там же, стр. 283.

<sup>3</sup> Там же, стр. 283.

ков задержали работу на два года, потому что антология Афанасьева и Киреевского Стравинский смог найти лишь в Киеве во время последней своей поездки в Россию в 1914 году. Зато изучение найденных материалов сделало возможным создание ряда других произведений на русские народные тексты и сюжеты («Прибаутки», «Кошачьи колыбельные», «Байка про Лису, Кота да Барана», «Четыре русские песни»).

«Русский период» творчества Стравинского, по мнению М. С. Друскина, характеризуется тяготением к двум типам сюжетов и образов, связанных с русским городским бытом (от «Петрушки» до «Мавры») и с древнеславянской архаикой (от «Весны» до «Свадебки») <sup>1</sup>. Упомянутые произведения, углубляя его русский стиль, тяготеют по образному строю ко второму типу.

С другой стороны, обращение к народным текстам в известной мере предвосхищало последующий поворот Стравинского к неоклассицизму, ибо народные тексты Стравинский рассматривал не только как сюжетную и композиционную основу произведения, но и как выражение внеличного мировоззрения, имеющего свои жизненные корни и эстетические закономерности, которые предполагали соответствующий стиль музыкального воплощения. Тем самым еще до обращения в «Пульчинелле» к музыке Перголези, народные тексты выступили в качестве своего рода «модели» будущей неоклассицистской манеры Стравинского.

Сочинение «Свадебки» продолжалось в Швейцарии с конца 1914 по 1917 год параллельно с рядом других произведений, самым крупным из которых была «Байка про Лису, Кота да Барана». Все они по музыкальному стилю — мелодическому и гармоническому языку, формообразующим принципам и т. д. — представляют по сравнению с предшествующими сочинениями определенный сдвиг, направленность которого ярче всего отразила «Весна священная».

На суть этого стилистического сдвига проницательно указал Б. В. Асафьев: «В эти годы... в стиле композитора совершается давно намечившийся перелом в сторону глубокой и серьезной работы над русскими ритмами и мелосом в смысле отыскания там принципов оформления, объединяющих и более прочных, с более широким охватом и более характерных для музыкальной культуры всего человечества, а не только для XVIII и XIX веков европейской музыки. ...Он начинает выковывать упругие и характерно русские песенные и плясовые ритмы и интонации, русские не в этнографическом плане и не в эстетском смысле, а как первоосновы музыкального языка, особенно хорошо сохранившиеся в «музыке устной традиции» нашего крестьянства и восточных народов» <sup>2</sup>.

<sup>1</sup> См.: М. Друскин. Игорь Стравинский, «Музыкальная жизнь», 1967, № 18, стр. 15—17.

<sup>2</sup> Игорь Глебов. Книга о Стравинском. Л., «Тритон», 1929, стр. 110.

Однако национальная самобытность музыкального языка Стравинского, оказавшая столь заметное влияние на художественные принципы ряда современных композиторов, представляет явление иного порядка, чем национально-архаические основы творчества, скажем, Бартока или Орфа. Для этих композиторов категория национального была и эстетическим критерием и художественной целью творчества. Она нашла параллельное выражение, например, у Бартока, в научной деятельности фольклориста-этнографа, которая в немалой мере послужила источником вдохновения, определила его композиторский облик. Для Стравинского, напротив, нехарактерны «желание переработать искусство, уже созданное... гением народа»<sup>1</sup>, тем более, работа фольклориста-ученого. Содержание его музыки, начиная с «Весны священной», тяготеет «к чисто человеческому обобщению», «к более обширной абстракции», — по его собственным словам<sup>2</sup>. Отсюда национальное для него — лишь одна из форм выражения подобного «универсального содержания»<sup>3</sup>, в чем сказывается своеобразии позиции Стравинского — некоторая ее отвлеченность в решении этой сложной проблемы.

Поиски новой концепции «Свадебки» завершились в необычном инструментальном воплощении, найденном лишь в 1923 году, то есть спустя шесть лет. Ряд вариантов партитурного решения был отброшен не только в силу технических трудностей, но и по соображениям эстетического порядка. Отказ от симфонического состава в первоначальном варианте и выбор ударных в качестве инструментальной основы не означал окончательный разрыв с симфонической концепцией. Во всяком случае «несимфоничность» «Свадебки» отнюдь не отрицает обобщения и развития. Но если для классических форм симфонизма характерны рост и трансформация образов при обязательном выявлении интонационно-тематического единства, то музыкальное развитие у Стравинского осуществляется в цепи эпизодов, более или менее самостоятельных, свободных от явной взаимосвязи.

К тому же, в своей заостренности, яркости и характерности эти эпизоды обретают исключительную образную конкретность в передаче явлений действительности. Сам Стравинский заметил, что его произведение стремится «скорее представлять, нежели описывать»<sup>4</sup>. Потому-то характер тематического материала (сплошь воспроизводящего прямую речь) выявляет специфику произношения, в том числе архаизмы текста (скорее, впрочем, вульгаризмы), различного рода возгласы, выкрики, причитания —

---

<sup>1</sup> Игорь Стравинский. Хроника моей жизни. Л., Музгиз, 1963, стр. 154.

<sup>2</sup> Цит. по статье В. Смирнова. «О предпосылках эволюции Стравинского к неоклассицизму». В сб.: «Вопросы теории и эстетики музыки», выпуск 5. Л., «Музыка», 1967, стр. 149.

<sup>3</sup> Термин «универсальный» — один из излюбленных в высказываниях Стравинского.

<sup>4</sup> Из «Диалогов» Игоря Стравинского — Роберта Крафта. В сб.: «Музыка и современность», выпуск пятый, стр. 284.

вплоть до претворения индивидуальных «случайностей» интонирования при колебании и понижении строя.

Вследствие этого композиция кантаты получает форму «монтажа» острохарактерных ситуаций, что подчеркивал и сам автор: «Как набор стандартных фраз и выражений из традиционного свадебного обряда, она может быть сопоставлена с теми сценами «Одиссеи», где читателю кажется, что он подслушивает обрывки беседы без связующей нити»<sup>1</sup>. Подобная эстетика может показаться натуралистической и была бы таковой, если бы не основывалась на высоком обобщении и строгой логике, которыми определяются все звуковые формы.

Концентрация характерно-индивидуального, конкретно-чувственного в художественном образе компенсируется на противоположном полюсе обнажением абстрактно-общего, логического. Так, тембровой полнокровности и ритмоинтонационной характерности хоровых партий противопоставляется «совершенно однородная, и совершенно безличная, и совершенно механическая»<sup>2</sup> звучность ансамбля четырех роялей.

Указать на мелодическую содержательность, своеобразие интонационно-стилистических истоков, а также на приемы изложения тематического материала в связи с основными композиционными принципами кантаты — такова задача настоящей работы.

## 1

Мелодика «Свадебки» сформировалась в тесной зависимости от лексических особенностей народных текстов, но также и под известным воздействием ладо-интонационных форм фольклора. Как подчеркивает Ф. А. Рубцов<sup>3</sup>, их общие мелодические типы определяются не сюжетным развитием и характером образов, а бытовым назначением текстов. Подобно этому и жанровые различия в литературно-текстовой основе, выявляемые в композиции обрядового действия «Свадебки», обусловили различия в интонационном составе музыкального языка кантаты. Течение обряда и его контрастные преломления в окружениях Жениха и Невесты породили три главные тематические группы, или, по определению Б. В. Асафьева, «три стилистических пласта... в ткани и в развитии действия «Свадебки»<sup>4</sup>. Эти пласты в известной мере соответствуют основным этапам в течении свадебного обряда. Но

<sup>1</sup> Из «Диалогов» Игоря Стравинского — Роберта Крафта. В сб.: «Музыка и современность», выпуск пятый, стр. 284.

<sup>2</sup> Там же, стр. 287.

<sup>3</sup> См. его работы: «Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов». Л., «Советский композитор», 1962; «Основы ладового строения русских песен». Л., «Музыка», 1964; а также его статью «Соотношение поэтического и музыкального содержания в народных песнях» в сб.: «Вопросы теории и эстетики музыки», выпуск 5, стр. 191—229.

<sup>4</sup> Игорь Глебов. Книга о Стравинском, стр. 182.

Стравинский не стремился ограничить свою задачу этнографической иллюстрацией действия. Он добивался иного — в музыке воспроизвести интонационные истоки этого обряда — и, исходя из такой предпосылки, в основу кантаты положил три явственно различных тематических комплекса, к рассмотрению которых мы переходим.

Наиболее значительным является тематический комплекс, связанный с ритуальной, обрядовой стороной свадебного действия. Мелодика его во многом определяет стиль всей кантаты, а интонационный строй восходит к древнейшим жанрам русского фольклора — календарным и свадебным песням. Характерными чертами этого мелоса являются малый звуковой объем попевок, преимущественно ангемитонное (бесполутоновое) строение. Общей ладовой основой всех подобных интонационных форм служит интервал квинты, игравший, как известно, очень важную роль на ранних этапах развития музыкальной культуры. Среди таких «первичных звукорядов», приводимых Ф. А. Рубцовым в его книге<sup>1</sup>, — простейших ладовых форм, лежащих в основе древней русской песенности, — кварта присутствует именно в качестве опоры интонирования. Р. И. Грубер полагал даже, что «завоевание квинты — факт огромного значения, быть может наиболее выдающийся в истории ранних музыкальных культур»<sup>2</sup>.

Среди всего многообразия элементарных попевок в кантате заметную роль играют квартовые и квинтовые триорды, кроме того тетраорды, пентатоника — простейшие ладовые формы, исторически предшествовавшие диатонике. Наиболее характерным примером архаической мелодики может служить начало кантаты — плач Невесты. Ладовой основой плача является триорд *h—d—e*, то есть лад такого строения, который Ф. А. Рубцов приводит первым из древнейших звукорядов<sup>3</sup>. Обращает на себя внимание нехарактерный для народных песен устой на верхнеквартовом тоне *e*, что особо подчеркивается форшлагом *fis*. «Переинтонирование» же календарной мелодики в свадебном обряде весьма характерно для народных традиций. «...Основными интонационными истоками русских свадебных песен послужили... древнейшие попевки календарных песен...»<sup>4</sup>.

Ряд причитаний из сборника Листопадова<sup>5</sup> имеет родственную ладовую основу. В них использованы попевки сходной структуры — тот же квартовый триорд с устоем на верхнем тоне квинты, спеваемом сверху большой секундой. Правда, здесь эти причитания носят более распевный характер:

<sup>1</sup> Ф. А. Рубцов. Основы ладового строения русских песен, стр. 27—28.

<sup>2</sup> Р. И. Грубер. Всеобщая история музыки, ч. I. М., Музгиз, 1960, стр. 22.

<sup>3</sup> Ф. А. Рубцов. Основы ладового строения русских песен, стр. 27.

<sup>4</sup> И. Земцовский. Русская народная песня. М.—Л., «Музыка», 1964, стр. 20.

<sup>5</sup> А. В. Листопадов. Песни донских казаков. М., Музгиз, 1954, № 199, 69.

56<sup>a</sup> «Свадебка»  
1-й вариант

А. В. Листопадов  
Песни донских казаков. № 198

6  
Ай ро - ди - мой жа ты мой ба - тень - ка

Тематизм, основанный на квартовых тетрахордах, ближе к диатонике. Это видно на примере четных картин — второй и четвертой, в которых начальные темы-рефрены («Пречистая мать» и первая строфа «Ягодки»), построенные в этом звукоряде, обуславливают преимущественно диатонический интонационный строй мелодики. Напротив, более развернутые по диапазону тематические образования отходят от диатоники из-за более архаической организации, интонационных норм недиатонического плана; имеется в виду основополагающая роль простейших ладовых сопряжений, прежде всего квартовых, формирующих интонационный облик напева. Например, кадансирующая, «вьющаяся» (Асафьев) попевка «И как вьется хмель» в конце третьей картины (цифры 78—80) имеет октавный диапазон  $a^1 - a^2$  и интонирует полный звукоряд дорийского а (считая вместе с удвоением в терцию), но не является дорийской в точном смысле. В ней слишком ясно выявлена структура двух тетрахордов, архаически связанных общим тоном  $a - d, d - g$ . Не менее отчетливо проявлена и септима как граница, «рамка» попевки. Та же ладовая структура подчеркивается квартовыми ходами фортепиано  $a - d - g - c$ . Словом, интонационная сущность мелодического движения в завершении третьей картины не может быть трактована просто как дорийская.

Подобным же образом мелодия сопрано-соло в конце первой картины разворачивается в звукоряде эолийского е или дорийского а (устой колеблется между  $e$  и  $a$ ), однако интонирование преобладающих здесь трихордов опирается скорее на пентатонику, чем на диатонику дорийского или эолийского лада<sup>1</sup>. В общем нельзя сказать, чтобы диатоника вовсе отсутствовала в кантате, но ее функциональные принципы — октавное строение лада, квинтовое противопоставление функций, терцовое расположение устоев — не являются основополагающими.

Этому кругу стилистических средств соответствует степень дифференциации мажорных и минорных наклонений. В простейших ладовых формах русского фольклора терция интонировалась неустойчиво, по сути она была нейтральной<sup>2</sup>, поскольку контраст

<sup>1</sup> Это явление «мнимой диатоники» — понятие, введенное Ф. А. Рубцовым. См.: «Основы ладового строения русских песен», стр. 86.

<sup>2</sup> Там же, стр. 47—48.

мажора-минора не был осознан. У Стравинского встречаются моменты именно такого «случайного», нейтрального интонирования терций. Даже если мы отнесем эту особенность к общим признакам стиля Стравинского, восходящим, по наблюдениям Б. В. Асафьева, еще к «Жар-птице», то игра больших и малых терций в начале балета принципиально отличается сложностью мажоро-минорной основы от элементарных ладовых форм мелодики кантаты, безразличных к ладовому наклонению:

57<sup>a</sup> 2-я картина

Бо - сло - ви - те - тко все кня - зя но - во - браш - но - ва!

б 4-я картина

Хве - ти - суш - ка ска - жет:

Преобладающий монодический склад также является отражением стилистического своеобразия древнейших песенных форм, хотя более сложная хоровая фактура тоже находит аналогии в принципах раннего народного многоголосия. Так, хор из первой картины «Не кличь, лебедушка» претворяет самые архаические формы народной полифонии — правда, в усложненной, рационализированной форме. В его четырехголосном сложении два нижних голоса являются обращением верхних; в первом и третьем голосах содержится интонационное «зерно» хора — терцовый ход; два других голоса дают их гетерофонные подголоски — варианты, которые упрощают мелодический ход (секунда вместо терции) и создают к тому же секундовые созвучия — трения по вертикали.

Еще более интересно проведение темы «Пречистая мать» в конце первой картины. Она излагается параллельными квартами, то есть одной из исторически начальных форм диафонии (двухголосия) типа европейского органума.

Наконец, быть может, наиболее архаичной чертой в интонационном строе «Свадебки» является опора на те обобщенные интонационные типы, для которых характерна не столько рельефность тематизма, сколько лежащий в их основе мелодический лад:

58 21 1-я картина

Пре - чи - ста - я ма - терь,

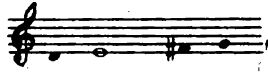
6

49

II картина

Бас - ло - ви Бо - жа, бас - ло - ви Бо - жа,

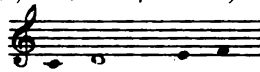
Бо - жунь - ка, по (о) дь на свадь - бу, подь на свадь - бу!



27

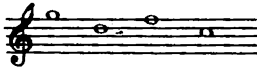
II картина

Пречис - та - я мать, хо - ди, хо - ди к нам у - хать, сва - хе по - мо - гать.



41

На ком куд - ри, на ком ру - сы - е?



29

Чем че - сать, чем мас - лить да Хвё -

- тись - е - вы ку - (у) - дри?

или

42

Спалась, спалась от - цу, ма - те - ри, хо - ро - шо ди - тя вос - по - ро - ди - ли

или



В примере приведены темы с различной степенью интонационно-ритмической индивидуализации. Они встречаются в разных эпизодах кантаты. Но всех их объединяет либо общность мелодического лада, либо общность определенных ладовых структур. Это единство служит выражению и более общих образно-смысловых закономерностей в выявлении ритуальной стороны обрядового действия. Одновременно это и композиционное средство для объединения отдельных разрозненных эпизодов кантаты.

Мелодика древнерусского типа занимает в интонационном языке кантаты важное место, но не исчерпывает его. Некоторые эпизоды потребовали особых средств выразительности. К ним относятся плачи, причитания, которые отчасти характеризуются и элементарными попевками, но в основном связаны с тонально трактуемым тон-полутоновым звукорядом. Эти столь разные интонационные сферы кантаты не вступают в стилистическое противоречие, поскольку между ними поддерживается ладогармоническая связь, известная зависимость форм изложения: Стравинский трактует тон-полутоновые образования в мелодизированной фактуре и в максимально «диатонизированном» виде.

В самом деле, в гармонической основе причитаний родителей из второй картины отсутствует уменьшенный септаккорд, но дана структура двух квинт — чистой и уменьшенной, входящих в тон-полутоновый звукоряд. Мелодическое изложение подчеркивает принципиально диатонические элементы квинты, мажорное трезвучие *C-dur*. При перенесении же этих причитаний в третью картину они опираются на «параллельное» трезвучие *a-moll*.

В стиле Стравинского тон-полутоновый звукоряд служит не только для обрисовки ритуальных плачей, но и вообще как характеристика народно-национальной интонации. Например, в «Байке» этот звукоряд употреблен и в причитаниях Петуха, и в сцене Кота и Барана с Лисой, которая не содержит плачевых моментов. Появление Кота и Барана охарактеризовано «удалой» мелодией чисто диатонического склада (фригийский *e*), которая тем не менее представляет собой отрезок тон-полутоновой гаммы и гармонизуется мажорными трезвучиями, расположенными по тонам уменьшенного септаккорда и дающими в сумме звукоряд тон-полутонов. Басовое остинато построено в том же звукоряде, хотя и представлено как последование квинт, разделенных тоном (*b—f, g—d, e—h, cis—gis*):

Интонационно-однотипные мелодические образования, близкие тон-полутоновым, встречаются и в народном творчестве<sup>1</sup>. Встречаются стилистически сходные ладообразования. Они, как правило, связаны с выдвиганием тритона, что отмечает Е. В. Гиппиус: «Наряду с обычными диатоническими... (ладами. — *Р. Б.*) наблюдается ряд сложных с преобладанием полутонов (например, *c — des — es — fis — g — a*, с устоем *c*). Особенность песен с такими звукорядами — излюбленное интонирование не только полутона, но и тритона»<sup>2</sup>. Не менее интересны его замечания о многоголосии, где наблюдается движение двух сросшихся терций, образующих уменьшенный септаккорд. Фактически здесь указаны важнейшие элементы тон-полутоновой ладовой сферы: неполные звукоряды, тритон и уменьшенный септаккорд.

В трактовке тон-полутоновости, как интонационного выражения народно-национального, Стравинский следует традициям русской классики. Так, в опере Бородина тон-полутоновый звукоряд используется не только в сцене затмения, но и в хорах, величающих Игря.

Игровое, отчасти шутовское и даже гротескное преломление обряда образует тематический комплекс, который Асафьев называет «скоморошиной». Это не совсем точное наименование (скоморохи как персонажи отсутствуют в «Свадебке») имеет в виду особую эстетическую категорию, своеобразную форму народно-комического отображения действительности, которая составляла суть «скоморошин». Потому единство этой тематической группы кантаты обусловлено определенным аспектом переосмысления, трансформации материала. В народных скоморошинах объединяющим моментом, жанровым признаком также служат средства выражения. Как полагает В. Я. Пропп, «их общность есть прежде всего общность стиля»<sup>3</sup>. Музыкальные средства выражения, стилевые признаки «скоморошины» установить трудно, их мелодии родственны плясовым наигрышам и состоят обычно из короткой повторяющейся попевки<sup>4</sup>.

Действительно, чаще всего в записях былин-скоморошин встречается плясовой ритм, объединяющий восьмую с последующими двумя шестнадцатыми. Разновидности этой формулы подробно проанализированы В. А. Цуккерманом в его работе о «Камарин-

<sup>1</sup> Ф. А. Рубцов приводит два напева в объеме уменьшенной квинты с тон-полутоновым звукорядом. См.: «Основы ладового строения русских песен», стр. 49.

<sup>2</sup> Е. В. Гиппиус. Культура протяжной песни на Пинеге. См.: «Крестьянское искусство в СССР», вып. II. Л., Academia, 1928, стр. 112.

<sup>3</sup> В. Я. Пропп. Жанровый состав русского фольклора. «Русская литература», 1964, № 4, стр. 63. Ср. там же другое определение «скоморошин»: «Это песни о веселых происшествиях или о происшествиях, хотя самих по себе и не веселых, но трактуемых юмористически».

<sup>4</sup> См.: И. Земцовский. Русская народная песня, стр. 31.

ской»<sup>1</sup>. Почти все темы второй, отчасти четвертой картин «Свадебки», имеющие игровой «скомороший» колорит, включают эту ритмическую фигуру (см. пример 58г, д, е). Но подобный тематизм, помимо преломления плясового, игрового, пластического момента, отражает и напряжение речевой интонации — возгласы, выкрики. Их общность — в характере мелодического движения: падении линии с выдержанной высокой ноты<sup>2</sup>. Речевые интонации более непосредственно воплощены в четвертой картине. В них мелодическая определенность, ладовая насыщенность отступает на второй план, зато рельефно выявлена кварта как опора речи. Интересно, что мужские реплики в основном сохраняют характерный ритм, упомянутый выше.

В тематизме «Свадебки» особняком стоит эпизод благословения жениха во второй картине. Он связан с древнецерковными мелодическими элементами. Укрупнение темпоритмического масштаба, звучание дуэта басов *a cappella*, скандирование слогов, строгая «белая» диатоника с переменностью устоев в интервале большой секунды *c—d* (распространенный архаический ладовый тип), наконец, полифония с параллельным голосоведением в секундах и кадансами на кварте и квинте — все это воссоздает типические черты знаменного распева (см. пример 58в).

## 2

Формообразующие тенденции тематизма «Свадебки» определяются уровнем ладотонального мышления. Поскольку простейшие ладообразования, характеризующие стиль Стравинского, не предполагают развития как такового, мелодические формулы ограниченного звукового объема могут повторяться без изменений, как, например, трихорд в начале третьей картины, попевка «Ведут Настасьюшку» в четвертой. Чаще, однако, интонирование внутри таких формул варьирует порядок звуков и их ритмические взаимоотношения. Хотя этот прием встречается и в инструментальной музыке, но для вокальной он более характерен, так как и мелодическое движение и смена ритмов тесно связаны с текстом.

В более широких масштабах аналогичный эффект производится чередованием кратких мотивов-попевок внутри мелодической линии, последование которых не создает впечатления качественного роста, изменения. «Впечатление, что музыка не движется и даже не переливается, а только крутится, как колесо вокруг оси. Такова и на самом деле «манера» игры у деревенских исполнителей... нанизывать... вокруг какого-либо наигрыша-стерж-

<sup>1</sup> В. А. Цуккерман. «Камаринская» Глинка и ее традиции в русской музыке. М., Музгиз, 1958, стр. 87.

<sup>2</sup> Записи выкриков разносчиков см.: «Труды музыкально-этнографической комиссии». М., 1906, стр. 505.

ня бесконечный ряд узоров»<sup>1</sup>, — характеризует Б. В. Асафьев движение музыки, впервые наметившееся у Стравинского в «Весне священной».

Эти композиционные принципы лежат в основе древнейших музыкальных культур. «Средства варьирования в мелодическом отношении выступают как постоянное движение небольшого звукового состава, а в ритмическом — как уменьшение, сжимание и добавление контрастных ритмов»<sup>2</sup>, — указывает венгерский исследователь Я. Мароти. При усложнении ладово-интонационной основы тематическое движение приобретает некоторые черты развития. Чередование более значительных мелодических образований в развертывании мелодической линии может захватывать ладовый объем более высокого порядка — как правило, диатоники натуральных ладов.

Приемы собственно тематического развития встречаются весьма редко. В то же время варьированию-опеванию подвергается главная тема финала, «Ягодка». Еще более заметно варьируется рефрен второй картины при своем последнем проведении, где расширяется и его ладовый диапазон и структурные рамки изложения.

Тем не менее элементарные ладобразования имеют значение не только в организации мелодического движения кантаты. Их функциональные основы, принципы конструктивной динамики играют в опосредованном виде важную роль в композиции «Свадебки». Например, в народной песне «За горою, за крутою»<sup>3</sup> интонационное ядро составляет трихорд, а расширение ладовой основы осуществляется путем сдвига этого трихорда на тон вниз. Так образуется полный лад песни — два трихорда одинакового строения, связанные общим тоном *d*. Ту же логику в более крупных масштабах можно проследить и в «Свадебке». В первой картине исходный тезис также представлен трихордом *h—d—e*, в середине происходит его «транспозиция» на тон вверх *cis—e—fis*, в репризе — на тон вниз (в сравнении с началом) *a—c—d*. Эти перемещения становятся фактором и ладового и тонального движения.

В еще более широком обобщении тот же принцип наблюдается в тональном строении кантаты, три картины которой — первая, вторая и четвертая — воспроизводят звукоряд трихорда *e—d—h*. Что же касается третьей картины, то она не самостоятельна ни по тематизму, ни в ладотональном строении, а ее устой *a* является результатом «равнодействующей» тоник *e* и *d* первой и второй картин, отстоящих от него на квинту.

<sup>1</sup> Игорь Глебов. Книга о Стравинском, стр. 47.

<sup>2</sup> См. его статью «Рождение европейской песни» в журнале «Beiträge zur Musikwissenschaft», Heft 1, 1962, S. 58—70.

<sup>3</sup> Г. Р. Ширма. Двести белорусских песен. М., «Советский композитор», 1958, стр. 127.

Следует отметить плагальность функциональных соотношений «Свадебки»: е—h (субдоминанта — тоника). Она намечалась еще в «Весне священной». В целом там построение автентично: вступление — а, финал — d, однако в том же финале последнее проведение рефрена дано не в основной тональности и не в субдоминанте, что следовало бы ожидать перед концом, но в доминанте — a-moll. Тяготение к мелодической плагальности обусловлено особенностями архаического мелодизма, для которого характерна квартовость с устоем именно на нижнем-tone. Плагальные взаимоотношения встречаются не только у Стравинского, видимо, являясь одним из признаков стилевых тенденций в современной музыке.

Более динамичные стимулы формообразования заложены в ладогармонической структуре тематизма, данной в фортепианных партиях. Особенно заметна в них ритмическая организация, акцентировка ритма; здесь отчетливо выявлена также гармоническая и тональная основа, закрепленная остинатными фигурами (то есть опять же ритмом!), которые интонационно не связаны с вокальными партиями и вообще в мелодическом смысле нейтральны. Тематическое движение как таковое в партиях фортепиано отсутствует, они лишь удваивают мелодическую линию, реже имитируют ее. Первоначальное изложение темы поручено роялю лишь один раз — в финале (цифра 93). Но становление формы, тематическое развитие во многом обусловлены именно характером гармонической основы.

Так, трихорд, которым открывается кантата, несмотря на простоту напева, в целом оформлен в довольно сложную ладовую структуру. Тонический звук трихорда (e) является как бы центром, которому соответствуют функционально тождественные звуки — *dis* (es) внизу и *f* (eis) сверху.

Каждая из увеличенных октав служит основой для тонического трезвучия с пропущенной терцией, которой нет и в теме. Аналогичная структура намечалась в «Весне священной», хотя там октавы были уменьшенными. В середине первой картины «Свадебки» этот трихорд получает тональное развитие. Он проводится с устоями e, затем es и d, причем два последних разновысотных проведения полиритмически и политонально совмещаются. На слух это производит впечатление «фальшивого» унисона, произвольного понижения строя певцов, натуралистического штриха, чутко подмеченного Б. В. Асафьевым: «Стравинский почерпнул подобного рода явление из жизни и, как мне казалось, из наблюдения за вокальными интонациями хора и отдельных певцов, если они поют без сопровождения и понижают незаметно для самих себя. ...Факт превращения... повседневных произвольных интонационных отклонений в факторы художественного оформления... остается несомненным»<sup>1</sup>. Этот, казалось бы, натуралистический прием фик-

<sup>1</sup> Игорь Глебов. Книга о Стравинском, стр. 283—284.

сирования фальшивой интонации, с другой стороны, характерен для ладового мышления современных композиторов, включающих хроматизм как внутрिलाдовый фактор, что наглядно представлено в наших примерах:

«Весна священная»

60<sup>a</sup> 176

«Свадебка». 1-я картина

1

Ве - чор те - бя ко -

1-я картина

6 2

че - су по - че - су На -

1-я картина

в

Уж как свек - ровь ли

к те - бе бу - дет ми - лос - тив, как свек - ровь ли

Ладогармоническая основа темы может определять как ее собственное развитие, так и построение формы в целом. Это относится к наиболее важным темам кантаты и несомненно к исходному образу финала, его рефрену — «Ягодке».

Форма финала, в целом очень сложная, объединяет признаки рондо и сонаты и по типу развития перекликается с симфонизмом Глинки, в частности с «Камаринской», где выявляется интонационное родство разножанровых тем — свадебной и плясовой. Мелодическое движение в финале «Свадебки» выявляет интонационное разрастание, вариантное обогащение начального тезиса-рефрена. В гармоническом плане тональные соотношения четвертой картины представляют собой горизонтально развернутую ладово-противоречивую вертикаль основной темы.

Напев первой строфы «Ягодки» выявляет переменность устоев *des* и *b*, фортепианное сопровождение противопоставляет мажорные трезвучия, следующие по гамме тон-полутоном с устоем *h* — *ces*. В целом превалирует устой *des*, подчеркнутый органом пунктом фортепиано.

В «побочной» — при вторичном проведении темы, контрапунктически дополненной новыми тематическими образованиями, — ее высота не меняется, но органнй пункт у фортепиано акцентирует переменный устой *b* — параллельный *des*. Налицо ладовый, а не тональный контраст «партий».

Тот же прием встречается и в творчестве других композиторов, современников Стравинского. Контраст проведенный побочной в экспозиции и репризе первой части квартета Равеля создается перемещением ладового устоя, а не транспонированием темы в тональность репризы. Аналогично изложение побочной партии в третьей сонате Прокофьева, где тема в *C-dur* только перегармонизуется в *a-moll*, не меняя высоты.

В «репризе» финала «Свадебки» попевка «Ягодки» проходит с более тесным сплавлением устоев *des* и *h*, затем «побочная» — далекий вариант «Ягодки», как и все заключение, имеет устоем *h*.

Сама тема «Ягодки» также испытывает тональные и ладовые превращения под влиянием собственной ладогармонической основы. Она транспортируется, как уже отмечалось, из *Des* в *b*, кроме того меняет свою ладовую структуру. Уже в первом изложении она сама себе служит «собственным подголоском» в тон-полутоновом звукоряде («Весел, весел ходит»), в репризе же тон-полутоновые противосложения играют еще большую роль. Наконец, в этой форме тема получает и самостоятельное проведение («Волга-река разливается»).

Наиболее интенсивный рост тематизма ощутим в тех мелодических преобразованиях, которые опираются в своем развитии на усложнение ладовой основы. Такой случай представлен рядом тем-вариантов исходного тезиса финала. На первый взгляд они являются самостоятельными тематическими образованиями, но их единство определяется общностью содержания текстов, композиционной ролью.

Последование этих тем отражает главную сюжетную линию финала, условно говоря — передачу Невесты, где чередование попевок «Гусыни» и «Лебеди»<sup>1</sup> выступает как сопоставление метафор-символов Жениха и Невесты; этот смысл подчеркивается исполнением темы «Гусыни» мужскими голосами, а «Лебеди» — исполняющей за ней попевки Невесты — одним и тем же сопрано соло.

В музыкальном отношении единство этих тем выражается в родстве ладовой основы, все время усложняющейся, восходящей от простейших ладовых форм к диатонике. Можно сказать, что при использовании простейших ладовых структур Стравинский словно восстанавливает исторический путь их эволюции.

Впервые вариант-подголосок отделяется от темы «Ягодки» при ее вторичном проведении в «побочной партии». Он идет на слова «Летала гусыня» и сначала имеет октавный объем (обращение начальной примы «Ягодки»), затем октава меняется на септиму. Когда эта тема появляется самостоятельно (в начале «разработки»), начальной интонацией является квартовый трихорд, а септима рассматривается как «суммирование» двух кварт. В сопровождении в басу также звучат две остинатные кварты.

Из напева «Гусыни» вырастает ответ «Лебеди» — мелодия сопрано соло «И я была на синем на мори». В этой теме сразу интонируются две кварты:  $g - c$  и  $c - f$ , третья ( $f - b$ ) — намечена. Скупое прозрачное остинато баса представляет развернутую цепь трех квинт (что создает ощущение простора). Постоянно «цепляемые» ноты — результат гармонического суммирования двух квинт.

Следующая затем тема Невесты «Я по пояс во золоте обвилась», единственная цитата в кантате, — «фабричная песня», по определению Стравинского<sup>2</sup>. По своему интонационному строю она не выпадает из стиля «Свадебки». Ладовый костяк ее составляют три связанные кварты  $f - b$ ,  $b - es$ ,  $es - as$ . Интонирование почти строго пентатонное с подчеркиваемыми трихордами. Эта еще более высокая ступень к диатонике отражает и исторический «путь так называемого наслоения трихордов, создающих развитую пентатоническую систему и уже через нее приводящий к полной диатонике»<sup>3</sup> — путь, пройденный народным творчеством в его ладовом развитии.

Фортепианное сопровождение распевает диатонику *As-dur*'ного звукоряда, хотя опорный тон его и новый знак (*des*) служат продолжением квартовой цепи. В дальнейшем тема Невесты не сменяется новой, но подвергается существенным изменениям.

Ее следующее появление (цифра 120), хотя и опирается на квинтовую цепь (две квинты у фортепиано, третья — устой в ме-

<sup>1</sup> Название попевок дано нами условно.

<sup>2</sup> Игорь Стравинский. Хроника моей жизни, стр. 163.

<sup>3</sup> Т. Бершадская. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни. М., Музгиз, 1961, стр. 19.



лодии), но диапазон ладовых опор колеблется между септимой (суммирование кварт) и октавой (диатоника), что приводит к полифункциональным наложениям в партии басов. Далее (цифра 124) тема впервые проходит в октавной структуре, и в сопровождении соответственно дана иная форма переменности — терцовая, более близкая к диатонике. В верхних голосах появляются даже параллельные трезвучия.

В кульминационном заключительном разделе, начинающемся со слов «Пастелья моя караватушка», заглавная интонация темы меняет квартовый трихорд на квинтовый, делая последний шаг к завоеванию диатоники. Мутация в квинтовый трихорд ведет к появлению октавного дорийского лада<sup>1</sup>. Двойственный, переходный характер диатоники — модальный (трихордовый) и монотоникальный (трезвучный) — подчеркнут Стравинским. Здесь находит отражение внутритональная борьба между переменностью лада *h* — *fis* (потенциально опирающегося на весь квинтовый круг) и «централизованностью» дорийского лада с тонико-доминантовым взаимоотношением *fis* — *h*. Гармоническая основа также отражает эту двойственность: в ней даны одновременно (и это поразительно!) обе формы диатоники — трихордовая и трезвучная.

### 3

Сквозь всю партитуру кантаты проведена направляющая «красная нить» тематического развития. Объединение тематических вариантов обеспечивается композиционной направленностью, сходством текстов, а в музыкальном отношении — единством развивающейся ладофункциональной основы:



<sup>1</sup> Кстати отметим, что становлению диатоники предшествует кварто-квинтовая основа многоголосия, что более характерно для ранней стадии гармонического и контрапунктического стиля, нежели трезвучная стадия развития. См.: В. Беляев. Древнерусская музыкальная письменность. М., «Советский композитор», 1962, стр. 75.

3-я картина

в

Во ни - це, во гор-ни - це, во, свят - ли - це,

Ф.п.

3-я картина

г 74

Свя - тый Кузь - ма, по(о)дь на свадь - бу

4-я картина

д 87

Я - го - да с я (а) - го - дой со - ка - ти - ла - ся

88

Я - год - ка крас - на, крас - на!

4-я картина

е 93

Ф.п.

Главным интонационным тезисом кантаты, как уже указывалось, является начальный трихорд. Он выявляет специфику интонаций плача — словообрывы, форшлаг-всхлипывания. Но вместе с тем смысл этой попевки или, точнее, лежащей в ее основе структуры, которая тяготеет к пентатонике, — шире. Есть известная закономерность, установившаяся в истории музыки XIX—XX веков, в том, что подобная интонационная структура вызывает некие ассоциации с первозданным, внеличным, величаво-природным. Это неоднократно получало образное выражение и у Вагнера, и у Листа, и в «Песне о земле» Малера; напомним также валторновый призыв в третьей части десятой симфонии Шостаковича.

Значительность данной трихордовой попевки Стравинский подчеркивает и в инструментальных партиях, где воссоздается колокольный перезвон, медленная «раскачка» которого под конец приобретает сурово-погребальный характер. Кстати сказать, «колокольность», усиливающая русскую национальную специфику звучания «Свадебки», вообще часто встречается в произведениях

Стравинского, который развивает в этом отношении традиции русских классиков<sup>1</sup>.

В середине первой части кантаты происходит интонационное и ладовое обогащение, рост исходного тезиса. Появляющаяся у баса, затем у сопрано новая тема, включающая также и трихорд, имеет полный звукорядом пентахорд  $h-d-e-fis-g$ ; он может рассматриваться и в рамках  $e-moll$ . В примере приводится звукоряд «лейттемы» в своем полном объеме (см. пример 61а, б).

«Лейттема» получает последующее развитие в третьей картине, словно выполняющей в композиции кантаты в целом функцию разработки. Введенная во второй картине сфера тон-полутоновости оказывает решающее воздействие на становление формы третьей. Ее основным материалом является исходный трихорд (напев «Не кличь, лебедушка»). Здесь он испытывает сильные ладо-тональные превращения. В основу гармонии кладется органний пункт на уменьшенном септаккорде с увеличенной (уменьшенной) октавой  $gis-h-d-fis-f$  (что подобный аккорд — именно уменьшенный септаккорд, замечено В. Смирновым<sup>2</sup>). Упомянутый трихорд проводится по тонам этого септаккорда (от звуков  $h-fis-as-f$ ). Следствием являются изменения в «лейттеме». Она появляется, собственно, в иной тематической форме у сопрано соло, но связана с темой из первой картины общностью текста:

*Первая картина*

С-под камушка, с под белова  
Ручеек бежит,  
С-под камушка, с под белова  
Цимбалами бьют,  
И льют и льют,  
В тарелки бьют.

*Третья картина*

Во горнице, во святлице  
Два голубя на тяблице.  
Они пьют и льют,  
В политиры бьют,  
В цимбалы подыгрывают.

В темах сопрано первой и третьей картин налицо общность звукоряда, но в теме «Во горнице» (третья картина) звук  $fis$  заменен на  $f$ . Оминоривание несомненно, так как лад должен быть трактован не как эолийский, а как фригийский  $e$ . Существенно и то, что звукоряд темы в этом виде вписывается в гамму тон-полутона<sup>3</sup>.

В новом тематическом облике «лейттема» появляется в финале. Отчасти трихорд  $b-des-es$  включает и основной тезис четвертой картины — он содержится в первой строфе «Ягодки». Вторая же строфа «Ягодка красна, земляничка спела» — по тематизму новая — дает звукоряд «лейттемы» в полном виде с перемкнутой секундой к устою — эолийской и фригийской (следствие интонационной трансформации в третьей картине) и заменой квартового трихорда квинтовым. Что это именно замена, пока-

<sup>1</sup> См.: Игорь Глебов. Книга о Стравинском, стр. 108—109. Наиболее подробно об этом см. в кн.: Henrik Lindlaг. Igor Strawinskys sacraler Gesang. Regensburg, G. Bosse-Verlag, 1957, S. 20—29.

<sup>2</sup> См.: «Вопросы теории и эстетики музыки», выпуск 5, стр. 168.

<sup>3</sup> Любопытно, что эта гамма полностью совпадает с приведенным выше примером из «Байки» (ср. примеры 61в и 59).

зывает последующее проведение темы в «разработке» на слова «Столбы сколыхала» (два такта до цифры 96), где квартный трихорд восстанавливается. Появление квинтового трихорда также подготовлено третьей картиной, в конце которой происходит мутация из кварты в квинту в остигато повторяемом трихорде (цифра 74). Значение данной мутации, видимо, и состоит в направлении движения к диатонике, которая кристаллизуется к концу финала (см. пример 61 г, д).

Наконец, еще одну — основную — тематическую форму «лейттема» получает в финале при проведении «побочной партии» (цифра 93), где она контрапунктирует «Ягодке» и «Гусыне». Такое непрерывное расширение смыслового содержания «лейттемы», вызываемое исполнением на разные тексты, приводит к максимально абстрактно-инструментальному ее изложению в «вещем» звучании фортепиано. Здесь интонирование диатонично — сплошь поступенное, насколько позволяет звукоряд, без выявления квартовых сопряжений (см. пример 61 е).

Проходя через весь финал у солистов, хора и фортепиано в разных эпизодах (с сохранением все же оттенка исходного плачового значения в эпизоде «Покорной головушке везде любо, хорошо»), «лейттема» венчает всю картину в заключительном монологе баса, впервые выходя на первый план и сосредоточивая на себе исключительное внимание. Секундовая переменность устоев «фригийского» и «дорийского» внутри тон-полутонового звукоряда отражает не только закономерности народно-мелодического формообразования, но и обусловлена композиционной логикой развития финала — вертикальным сопряжением устоев *des* и *h* и гармонической структурой основного образа четвертой картины — «Ягодки».

Фортепианное заключение на той же теме звучит как величальный перезвон, однако ритмическое расширение истаивающей концовки придает ей погребально-отпевающий оттенок, что связывает воедино конец произведения с началом.

Острота стилистически чуткого восприятия музыки, столь характерная для Стравинского, отчетливо выявилась в процессе эволюции «русского периода» его творчества и получила законченное выражение в «Свадебке». Здесь запечатлены отдельные приемы и средства выразительности русского фольклора, дано не внешнее их воспроизведение, а осуществлена целеустремленная попытка индивидуально, по-своему осознать и художественно претворить архаичные формы народного музыкального мышления. Этим, в конечном итоге, определяется тематическая и композиционная структура «Свадебки», в которой, по меткому слову Б. В. Асафьева, «стремления современной музыкальной техники... сходятся с навыками и приемами голосоведения, выработавшимися веками в музыке «устной традиции»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Игорь Глебов. Игорь Стравинский. В кн.: «Игорь Стравинский и его балет «Польчинелла». Л., Academia, 1926, стр. 39.

## ЭТАПЫ ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ БАРТОКА

Установление периодизации творчества композитора возможно только на основе глубокого, всестороннего изучения его наследия. Необходимо для этого уяснить ведущие тенденции в его художественных исканиях, осознать смысл этих исканий, понять, что волновало его в окружающей жизни и какие ее грани отражались на разных этапах творчества. Научный метод периодизации должен основываться на исследовании основных сторон деятельности художника, обусловленных его связью с действительностью, под воздействием которой формировались его философские, политические и эстетические взгляды; изменение этой действительности в конечном итоге изменяло и содержание его творчества, и средства выразительности.

Особенно трудна периодизация творчества тех композиторов, которые жили в переломные, революционные периоды истории, когда сложные, противоречивые процессы развития общества, разламывая, взрывая в нем старое, изжившее себя, вызывали резкие качественные сдвиги в содержании искусства, во всем его идейно-образном и стилевом строе.

В наибольшей степени сказанное относится к искусству XX века, когда общественно-политические противоречия накалились до предела, а идеологическая борьба приобрела самую острую форму во всей новой и новейшей истории. Никогда еще противоположные тенденции общественного развития — созидательная и разрушительная — не были столь сближены по времени и не обнаруживали в такой мере свою внутреннюю взаимосвязь, как в XX столетии. Именно с этим бурным временем связана творческая, исполнительская, научная, педагогическая и музыкально-общественная деятельность крупнейшего композитора современности — Белья Бартока.

Необычайно восприимчивый ко всем проявлениям жизни, редкость честный и этически чистый человек, он неутомимо искал

свой художественный идеал, жадно впитывал то новое, что открывал в современной музыкальной культуре, перерабатывая разнообразные впечатления глубоко индивидуально и самобытно. Основные тенденции западноевропейской музыки первой половины XX века при утверждении и дальнейшем развитии реализма неповторимо переплелись в его творчестве, образовав в итоге поразительно пластичное стилевое единство. К этому синтезу композитор пришел не сразу. Потребовались десятилетия напряженных идейно-художественных исканий, пристального взгляда и вслушивания в окружающую действительность, углубленных размышлений, прежде чем он смог объединить эти во многом чуждые друг другу и непримиримые тенденции. Но заслуга Бартока — не в самом по себе их синтезе, а в особом характере этого синтеза: Барток «снял» с них черты формально-языкового экспериментаторства.

В своем известном труде А. Швейцер справедливо заметил, что прежде, чем превратиться в поэтическую форму у Баха, хоральная прелюдия разрабатывалась как техническая проблема целым поколением выдающихся музыкантов — его предшественников (то же самое можно сказать и о фуге). Они как бы освободили Баха от необходимости самому изобретать новую конструкцию, дали ему счастливую возможность и время всецело сосредоточиться на выявлении ее чисто художественных сторон. С определенными оговорками это можно отнести и к творческим взаимоотношениям Бартока со Стравинским, как наиболее ярким представителем неоклассицизма, и Шенбергом — последовательным выразителем экспрессионизма. Знакомство с их исканиями в известной мере помогло Бартоку реализовать свою художественную концепцию. В свою очередь, заметим попутно, позднейшим композиторам Запада было чему поучиться у Бартока и, прежде всего, плодотворному подходу к проблеме народности.

С этой проблемой Бела Барток столкнулся при решении своей главной творческой задачи — создания национального стиля, задачи, к которой он пришел как представитель молодой профессиональной национальной музыкальной культуры, подвижный и собственным общественным темпераментом, и специфическими условиями социально-политического и культурного развития своей родины.

К началу XX века Венгрия, находясь на перепутье между Востоком и Западом, представляла собой средоточие многих противоречий эпохи. Неудивительно, что в трудных исторических условиях эволюция венгерского композитора не была простой и прямой линией. Барток то терял себя в неистовых и мучительных духовных метаниях, то устремлялся к гуманистическому идеалу, воспринятому от великих романтиков XIX века — в первую очередь Вагнера и Листа — и обновленному новым пониманием народности. Это приводило к неожиданным, порой алогичным, на первый взгляд, на деле же внутренне глубоко обусловленным ко-

лебаниям между классическими и романтическими художественными принципами<sup>1</sup>. Плодотворное творческое разрешение противоречия между ними и позволило ему объединить основные стилевые тенденции европейской музыки первой половины XX века вокруг главных идейно-эстетических проблем времени, воплотить с их помощью глубокое социальное содержание.

## 1

В первых монографиях о Бартоке, написанных вскоре после смерти венгерского композитора французом Сержем Морё и американцем Хелси Стивенсом<sup>2</sup>, вопрос о периодизации его творчества еще не выдвинут на первый план. Перед авторами стояла другая задача. Необходимо было охватить в целом все творчество Бартока и дать эстетическую оценку этому выдающемуся художественному явлению современной музыки. Попытки выделить в стилевой эволюции Бартока отдельные самостоятельные периоды были предприняты позднее, когда стала более ясной общая картина его творчества, — в работах венгерских и немецких музыковедов. Однако в установлении границ между периодами, а тем более в интерпретации развития бартоковской образно-стилевой системы, между венгерскими и немецкими исследователями имеются серьезные расхождения. Последние более акцентируют те моменты в творческой эволюции Бартока, которые сближают ее с ведущими тенденциями развития зарубежной музыки. Причем то, что свидетельствует о расхождениях, обычно или игнорируется, или отбрасывается как якобы несущественное. Тем самым нивелируется своеобразие облика венгерского композитора.

Конечно, и от этих исследователей не ускользнул синтезирующий характер бартоковского творчества, но в их понимании этого синтеза опускается главное, что его предопределило, а именно — народно-национальное начало. В результате такого очищения стиля от случайных элементов (от народности!) «классическое» у Бартока оказывается равным неоклассицизму, а «романтическое» — экспрессионизму, сам же Барток выступает своего рода примирителем между антиподами новой музыки — Стравинским и Шенбергом.

По этой концепции конструируется следующая периодизация творчества Бела Бартока:

<sup>1</sup> «Классическое» здесь понимается как идеальная гармоничность, «стильность» стиля, а «романтическое» — как трагическая «расщепленность», «раздвоенность» жизненно противоречивых элементов. В романтическом стиле «классическое» выступает как недостижимый в «настоящем» (в условиях трагической современности) идеал гармонического «прошлого» («утраченного рая») или «будущего» (возрождения народных идеалов).

<sup>2</sup> Serge Moreux. Béla Bartók. Sa vie, ses oeuvres, son langage. Paris, 1949 (второе издание — 1955); Halsey Stevens. The Life and Music of Béla Bartók. New York, 1953 (revised ed. — 1964).

*Первый период* синтеза (1900—1918) с такими гранями внутри:

- 1) 1900—1907 — ранний «венгерский»
- 2) 1907—1911 — восхождение к атонализму Шенберга
- 3) 1911—1914 — восхождение к примитивизму («варваризму») Стравинского
- 4) 1915—1918 — синтез двух тенденций новой музыки.

*Второй период* (1918—1939) с такими гранями внутри:

- 1) 1918—1923 — волна экспрессионизма
- 2) 1923—1926 — волна неоклассицизма
- 3) 1926—1939 — высший синтез двух тенденций новой музыки.

*Третий, поздний* — «венгерский» период (1939—1945).

Эта периодизация изложена в книге Винфрида Циллига «Вариации о новой музыке»<sup>1</sup>. При всей своей тенденциозности, выразившейся в максимальном сужении сферы народного («национального»), а также явной диспропорции между вторым и третьим периодами, наблюдения Циллига заслуживают внимания.

Во-первых, стиль Бартока понимается автором как развернутая образная система, вбирающая в себя отдельные тенденции его творчества. Во-вторых, верно подмечена одна общая закономерность: Барток, как правило, последовательно завершал каждую из фаз развития своей стилевой системы обобщающим произведением, вокруг которого предшествующие сочинения группируются как взаимно дополняющие части единого концепционного замысла.

Циллиговская периодизация привлекает ясностью и стройностью. Эволюция творчества Бартока предстает в ней целеустремленной и логичной. Три периода, в известной мере аналогичные трем фазам развития современной зарубежной музыки, оказываются тремя ступенями в эволюции единой образно-стилевой системы композитора. Эта картина согласуется и с представлением самого Бартока о своем творческом пути. В беседе с Бенце Сабольчи он говорил, что «путь его развития как художника подобен спирали: основной сущностью своего развития он считал разрешение одних и тех же центральных проблем, всегда на более высоком уровне, все более совершенно»<sup>2</sup>. Но Циллиг обходит молчанием то обстоятельство, что среди всех проблем главной для Бартока была проблема народности, последовательное разрешение которой так выделяло его среди современников.

Концепция Циллига — одна из более удачных «западнических» интерпретаций творчества Бартока. Она справедливо относит почти все зрелое творчество композитора к сфере «современного», а само понятие «современность» трактует как противоречивое единство неоклассицизма и экспрессионизма, в которое входят и народные (фольклорные) элементы; однако за основу в этом един-

<sup>1</sup> W. Zillig. Variationen über neue Musik. München, 1956.

<sup>2</sup> См.: Бенце Сабольчи, Ференц Бониш. Жизнь Бартока в иллюстрациях. Будапешт, изд-во Корвина, 1963, стр. 80—81.



стве берется экспрессионизм. Недооценка народного начала в творчестве Бартока и его реалистических устремлений, наряду с неправомерным выдвиганием на первый план экспрессионистской тенденции, привели к существенным неточностям в периодизации Циллига.

В концепциях других исследователей за исходный пункт берется не синтетичность стиля Бартока, а напротив, внешняя противоречивость, якобы компромиссность его исканий. Под современностью здесь подразумевается трагическая отчужденность от действительности, а под народностью — нечто романтически-идеальное, противостоящее реальному существованию человека в мире зла и насилия. Такая концепция представлена в книге Карла Вёрнера «Новая музыка на переломе»<sup>1</sup>, где под «бескомпромиссной» разумеется романтическая, бунтарски протестующая линия творчества Бартока, а классическая (с опорой на фольклор) оценивается как «компромиссная»:

*первый период* (1900—1911) — поиски современного «бескомпромиссного» стиля

*второй период* (1911—1934) — время господства «бескомпромиссного» стиля

*третий период* (1934—1945) — поздний «компромиссный» стиль.

В сравнении с синтетическим пониманием бартоковского стиля Циллигом как внутренне цельной образно-структурной системы, прямолинейность и упрощенность периодизации Вёрнера очевидны, что сказалось на произвольном определении датировки начала второго творческого периода. Зато в анализе бартоковской сферы «современного», составляющем самое уязвимое место в циллиговской концепции синтеза, обнаруживается сильная сторона второй концепции. И действительно, антитеза «бескомпромиссного» (романтического) и «компромиссного» (классического) помогла Вёрнеру точнее, нежели Циллигу, определить хронологическую грань последнего периода и активнее (хотя и в негативном плане) выдвинуть его значение.

Наибольшие заслуги во всестороннем изучении деятельности Бартока и особенно в раскрытии народно-классического начала в его творчестве принадлежат венгерскому ученому Бенце Сабольчи.

Его работы «Жизнь Бартока» и «Барток и народная музыка» имеют основополагающее значение для любого исследования о Бартоке<sup>2</sup>. В них глубоко раскрыта роль народного творчества в формировании жизненного и эстетического идеала композитора, показано, как в его сознании сливаются воедино народное и классическое (преимущественно акцентируются позднебетховенские и баховские традиции). В противовес «современническим» концепциям, подчеркивающим романтический элемент в творчестве Бар-

<sup>1</sup> K. Wörner. Neue Musik in der Entscheidung. Mainz, 1956.

<sup>2</sup> Bence Szabolcsi. Das Leben Béla Bartók; Bartók und die Volksmusik. В сб.: «Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe». Budapest, Corvina, 1957.

тока (у Циллига меньше, у Вёрнера больше), Сабољчи справедливо усматривает его синтетичность в стремлении к слиянию традиций классически совершенных черт народной и профессиональной музыкальных культур. Исходя из этого, весь творческий путь Бартока представляется в виде пяти последовательных стилевых периодов, пяти ступеней в проникновении композитора в глубины мировой музыкальной культуры и овладении им духом народности<sup>1</sup>.

В 1900—1907 годах Барток усваивает традиции национального и западноевропейского романтизма (Лист, Эркель, Вагнер, Брамс); эти годы учения образуют, по Сабољчи, первый период. Затем примерно десятилетие (1907—1918) падает на второй период, отмеченный такими значительными событиями в творческой биографии композитора, как открытие и освоение (вместе с Кодаем) старовенгерской, а затем словацкой и румынской народной музыки, а в мире профессиональном — знакомство с произведениями Дебюсси, Стравинского, Шенберга. Пристальное изучение Бартоком этих музыкальных явлений способствовало его разрыву с романтизмом XIX века и кристаллизации собственного индивидуального стиля, сформировавшегося к 1911 году. Основными чертами нового бартоковского стиля Сабољчи считает, во-первых, органическое слияние народной архаики с современной диссонантностью, во-вторых, расширение и обогащение ладотональности и, в-третьих, усиление ритмо-динамического начала.

Переходное значение Сабољчи придает третьему, «экспрессионистскому» периоду (1918—1926), когда композитор ближе всего соприкасается с творчеством Шенберга. Попутно ученый отмечает, что у Бартока экспрессионизм проникается революционным антикапиталистическим духом (в романтическом преломлении). Этот период вскоре сменяется четвертым периодом (1926—1939) — периодом, как его определяет Сабољчи, «геометрически конструктивного стиля»<sup>2</sup>. Испытав вначале незначи-

<sup>1</sup> Попутно необходимо коснуться аналогичной периодизации, намеченной С. Морё — одним из первых биографов Бартока. Он также пытается исходить из главного — народно-национального начала в творчестве композитора. Исследователь опирается на высказывания последнего о его отношении к фольклору и с этих позиций устанавливает шесть стилевых манер воплощения «бартоковского дуализма» (народное и профессиональное искусство). Они охватывают основные стадии развития композиционной техники венгерского музыканта на всем протяжении его творческой деятельности: от простых гармонических обработок малых форм крестьянской песенности, созданных им в первые годы изучения фольклора (типа фортепианного цикла «Детям»), до сложнейших полифонических построений больших форм в сочинениях Бартока последних лет. См.: Serge Morgeux. Béla Bartók, стр. 81—83.

<sup>2</sup> «Геометрические» черты в конструктивном мышлении Бартока — симметричность искусственных (равноступенных) хроматических модусов, ритмо-динамические прогрессии типа «золотого сечения» как в отдельных элементах формы, так и в структуре целого — изучены известным венгерским музыковедом Э. Лендваем. См. его работу о звуковой системе (Tonsystem) Бартока: «Einführung in die Formen- und Harmonienwelt Bartóks». В сб.: «Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe».

тельное влияние Стравинского, Барток затем развивает свой стиль самостоятельно. В его музыку проникают элементы концертности Листа, полифонические приемы Палестрины и Баха, сонатные принципы позднего Бетховена. Ритмика и аккордика, которые вначале доминировали в бартоковской «геометрической конструкции», все полнее согласуются с пышно расцветающим мелодическим стилем, также расширяющим круг своих образов от архаических примитивов до высших монодических форм Юго-Восточной Европы. Все это в целом — концертность, классическая полифония и сонатность, современная ритмика и аккордика, народная мелодика — образуют сложный музыкальный организм, заключающий в себе исключительно богатое художественное содержание.

Искания композитора завершаются его последним, «гармоническим»<sup>1</sup> периодом (1939—1945), в котором Барток воплощает во всей духовной чистоте и национально совершенной форме народный идеал «очеловечивания мира»<sup>2</sup>.

Сабольчиевская концепция классического у Бартока, направленная против субъективистски-экспрессионистской трактовки его творчества, полемична и потому — при несомненной правильности основных ее положений — не лишена односторонности в оценке отдельных черт стиля композитора. Это породило некоторые упрощения, на которых вкратце остановимся.

Понятно желание Сабольчи отметить особое место Белы Бартока среди его современников, как одного из создателей, наряду с Золтаном Кодаем, современного венгерского национального стиля. Однако творческий путь Бартока, как он изложен Сабольчи, скорее соответствует характеру эволюции Кодая, нежели Бартока — личности более мятежной, более чувствительной к вопиющим противоречиям жизни, более склонной к предельной поляризации образных сфер — трагедийной и народно-праздничной. Вот почему определяющим моментом и стимулом в творческой эволюции Бартока (в отличие от Кодая) оказался не им-

<sup>1</sup> Понятие «гармония» у Сабольчи приобретает двоякий смысл, охватывающий как формальный, структурно-технологический аспект музыки «позднего» Бартока (преобладание гармонии над полифонией), так и содержательный, идейно-образный аспект его стиля (утверждение в последне десятилетие творчества композитора первоначальной классической концепции «гармонии мира» в противовес его романтической концепции «дисгармонии мира» предшествующих двух десятилетий).

<sup>2</sup> Так же определяют границы последнего периода Бартока другой венгерский исследователь его творчества Л. Леснай (Lajos Lesznai. Béla Bartók. Sein Leben — sein Werk. Leipzig, 1961) и И. Мартынов, автор первой монографии о Бартоке на русском языке («Бела Барток. Очерк жизни и творчества». М., Музгиз, 1956), лишь по-разному устанавливая начало второго периода (1926 — у Лесная, 1918 — у Мартынова).

В своих исходных позициях они опираются на сабольчиевскую концепцию, хотя при делении творчества Бартока на три периода используют и положения немецких музыковедов. Та же периодизация, но с большей дифференциацией внутри периодов, сохранилась и в новой книге Мартынова. См.: И. Мартынов. В. Бела Барток. М., «Советский композитор», 1968.

манентный процесс все более совершенного воплощения народно-национального начала путем использования только фольклорных ритмо-интонаций и структур, как это понимает Сабольчи, а реальная историческая судьба современной Венгрии, втянутой в орбиту мировых социальных катаклизмов. Поэтому и путь Бартока к воплощению общедемократических идеалов пролегал в том же направлении, что и развитие прогрессивной западноевропейской музыки первой половины XX века, хотя путь этот устанавливался очень своеобразно, на своей народно-национальной основе.

Преимущество Бартока перед многими современными ему зарубежными композиторами заключалось в том, что он знал и другую реальность, кроме реальности мира насилия и угнетения, — реальность идеалов, поднявших народы Восточной Европы на революционную борьбу за свое освобождение. Отзвуки этой борьбы были слышны повсеместно, и — в отличие от той части художественной интеллигенции Западной Европы, которая внимала им, быть может, и с сочувствием, но непониманием, — Барток слышал в них голос родины. Особенность же ее исторической судьбы заключалась в том, что она, его отчизна, во многом развивалась в связи с «ориентальным» (восточным) миром и в то же время оказалась в самом центре «окцидентальных» (западных) конфликтов<sup>1</sup>. Тем непримиримее была его ненависть к миру «цивилизованного варварства», с беспримерной жестокостью подавившего венгерскую народную революцию в 1919 году. Именно в это время романтическое отрицание буржуазного мира достигло у Бартока огромной эмоциональной напряженности, сохраняясь и усиливаясь в годы хортистской диктатуры. Вот почему «романтический антикапитализм» композитора не был переходящим эпизодом в его биографии, как утверждает Сабольчи. Но гротескно-романтическое обличение мира зла и насилия сочетается у Бартока — и в этом заключается его кардинальное отличие и от неоклассицистов и от экспрессионистов — с идеей народного обновления, возрождения мира к новой, свободной и гармоничной жизни. Отмеченное двуединство полярных тенденций в его творчестве недостаточно подчеркнул, на наш взгляд, Бенце Сабольчи, полемизируя с односторонней экспрессионистской трактовкой бартоковского стиля в работах немецких музыковедов. Нерасторжима связь творчества Бартока с народно-освободительным движением Венгрии. Поэтому 1918 и 1934 годы предстают как наиболее очевидные рубежи в его эволюции<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Сам Барток, по свидетельству Сержа Морё, рассматривал свою историческую миссию в творческом синтезе Ориента (Востока) и Окцидента (Запада). (См.: Б. Сабольчи, Ф. Бониш. Жизнь Бартока в иллюстрациях, стр. 65.)

<sup>2</sup> Эта периодизация предложена М. С. Друскиным в статье «Пути развития современной зарубежной музыки». В сб.: «Вопросы современной музыки». Л., Музгиз, 1963, стр. 166—167.

Попробуем теперь вкратце рассмотреть эти три периода в аспекте бартоковского синтеза классического и романтического.

## 2

С самого начала своей многосторонней творческой деятельности, в накаленной обстановке нараставшей в Венгрии народной революции Барток был охвачен патриотическим воодушевлением, которое пронес через всю жизнь. Поистине сыновней любовью к отчизне пронизаны слова двадцатидвухлетнего музыканта: «Я, со своей стороны, в продолжение всей своей жизни, всегда, постоянно и всевозможными средствами буду верен единственной цели: верно служить венгерской нации и венгерской родине»<sup>1</sup>.

Тогда же в одном из писем к матери он пишет: «Теперешнее положение угрожающе напоминает положение до 1848 года. Венгры проснулись из своего длительного оцепенения и требуют своих прав»<sup>2</sup>. Барток стремится выразить гордое сознание веками подавляемого права венгерского народа на политическую и культурную независимость, хочет создать такую музыку, которая была бы голосом всей нации, поднявшей на борьбу за духовное возрождение. Его опора — великий Лист и венгерская народная песня, которая поразила Бартока еще до того, как он основательно углубился в ее изучение.

Интуиция гениального композитора помогла Бартоку даже в эти юные годы направить свои творческие усилия к тому, что было так насущно необходимо венгерской музыкальной культуре. Ведь к концу века, отражая противоречия социальной жизни страны, в ней обнаружилась пропасть между онемеченной профессиональной культурой, игнорировавшей национальные традиции венгерской музыки, и «унгаризма́ми» (в стиле вербункош) развлекательных жанров, трактовавшихся в салонной манере. Надлежало на высоком художественном уровне объединить современное в композиторском мышлении с народным. Такую задачу — сначала интуитивно, а потом сознательно — поставил перед собой Барток.

Первое же его крупное произведение — симфония «Кошут» (1903) — важное завоевание на этом пути. Освободительная идея сочинения претворена в духе тогдашних представлений о народной музыке (то есть в стиле вербункош) на основе монотематического принципа Листа, обогащенного лейтмотивной системой Вагнера. По справедливому замечанию Сабољчи, это вер-

<sup>1</sup> Béla Bartók. Ausgewählte Briefe. Budapest, Corvina, 1960, S. 28.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: И. Мартынов. Бела Барток. Очерк жизни и творчества. М., Музгиз, 1956, стр. 17.

шина и одновременно последнее творческое слово в национальной венгерской романтике XIX века<sup>1</sup>. Сочетание листовского сквозного принципа развития с вагнеровской политематичностью было воспринято Бартоком через посредство Рихарда Штрауса. Этим в сущности и ограничивается воздействие последнего на венгерского композитора. Но для творческой эволюции Бартока оно имело первостепенное значение, ибо позволило целостно охватить, во всем стилевом комплексе, идейно-образную концепцию Листа и Вагнера и, оттолкнувшись от нее, двигаться дальше, к реалистическому преломлению этой концепции в современных условиях<sup>2</sup>.

В последующих произведениях — рапсодии опус 1 для фортепиано (1904), скерцо для фортепиано и оркестра (1904), двух оркестровых сюитах (1905, 1905—1907) — углубляется разработка национального фольклора, причем в связи с усилением красочно-жанровых моментов сонатные принципы сменяются сюитно-вариационными.

Следующий этап в развитии индивидуального стиля Бартока намечается в 1908 году. Он вызван двумя причинами. С одной стороны, это открытие Бартоком совместно с Кодаем во время фольклорных поездок (1904—1907) венгерской крестьянской песенности; это, одновременно, увлечение музыкой Дебюсси. С другой стороны, — знакомство в 1908—1912 годах с творчеством Шенберга и Стравинского, новаторский дух которых вызывает у Бартока глубокий и продолжительный интерес.

Новые художественные впечатления необычайно расширили музыкальный кругозор молодого музыканта, углубили его представления о народном и современном. Прежнее стилевое единство, достигнутое в рамках романтического эстетического идеала XIX века, ныне уже не удовлетворяет его. Перед взором и слухом Бартока открылась иная мировая реальность — открылась в контрастах и противоречиях между природной стихийной первозданностью жизни крестьянства и напряженной, остроконфликтной социальной жизнью западноевропейской урбанистической цивилизации.

В творчестве Бартока складываются основные элементы индивидуального стиля, который с удивительной быстротой кристаллизовался в годы бурных интонационных поисков нового языка (1908—1911), впервые ярко сказавшихся в фортепианных четырнадцати багателях. Намечаются и главные образные сферы их проявлений.

---

<sup>1</sup> Б. Сабольчи, Ф. Бониш. Жизнь Бартока в иллюстрациях, стр. 22—23.

<sup>2</sup> О ранних произведениях Бартока см. его автобиографию, на русском языке опубликованную в журнале «Советская музыка», 1965, № 2, и статью Halsey Stevens «Some «unknown» works of Bartók». «The Musical Quarterly», 1966, № 1.

Одна из них — пленерная<sup>1</sup> («Вечер в деревне» и «Крестьянский танец» из сборника «Десять легких фортепианных пьес», 1908, «Две картины для оркестра», 1910) с опорой на фольклористскую линию в европейской музыке романтического периода (Шопен, Глинка, Лист, Сметана, кучкисты, Григ и т. д.): здесь в строго диатоническом стиле разрабатывалась песенно-танцевальная культура старинного (архаического) народного творчества. В современной Бартоку зарубежной музыке ее представлял Дебюсси, обобщивший в новом стилистическом качестве художественный опыт пленерности в музыке.

Другая сфера образов — условно говоря, позднеромантическая («Два портрета для оркестра», 1908, первый струнный квартет, 1908, три бурлески для фортепиано, 1911) — связана с психологически двуликкой, «фаустовско-мефистофельской» линией в европейской музыке XIX века (Берлиоз, Лист, Шуман и т. д.), внутренняя антиномичность которой получила остро противоречивое выражение на рубеже XIX—XX столетий.

Полярность этих сфер Барток ощущает тем сильнее, чем более углубляется в изучение крестьянской народной песенности, в которой видит «идеальный исходный пункт для музыкального возрождения»<sup>2</sup>. Его художественный идеал формируется на основе взаимодействия двух встречных сил: первозданной («варварской») народной стихии и высокоинтеллектуального духа современной культуры, наиболее сильными выразителями которой для Бартока явились Шенберг и Стравинский.

Именно на скрещении этих сил рождается мотив романтической устремленности в будущее, грядущего обновления мира, впервые гениально выраженный в *Allegro barbaro* (1911), а затем в сюите ор. 14 для фортепиано (1916). Вместе с тем утверждается действенное, волевое мироощущение (опера «Замок герцога Синяя Борода», 1911, и балет «Деревянный принц», 1916, второй струнный квартет, 1917), отразившее, по словам Золтана Кодая, «многослойный, глубоко трагичный, претендующий на общее признание дух венгерской нации, в которой живет самосознание людей, некогда завоевавших свою страну, и дикая, направленная против современного гнета, жизненная энергия»<sup>3</sup>. Так уже в 1910-х годах у Бартока намечается попытка примирить пленерное с усложненно-психологическим в универсальном стиле, где воедино сочетаются два параллельных ряда: народно-диато-

<sup>1</sup> Под условным обозначением «пленерность» разумеется вольная стихия первозданно-девственной («варварской») природы, к которой инстинктивно тяготеет, по убеждению Бартока — этого последователя Руссо и Толстого, всякий естественный человек, еще не испорченный городской цивилизацией и задыхающийся в тлетворном воздухе социального насилия. См.: Б. Сабольчи, Ф. Бониш: Жизнь Бартока в иллюстрациях, стр. 34—38.

<sup>2</sup> См. статью Бартока. «Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit». В сб.: «Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe», S. 160.

<sup>3</sup> См.: Б. Сабольчи, Ф. Бониш. Жизнь Бартока в иллюстрациях, стр. 54.

ническая песенно-танцевальная стихия и современная стихия хроматизма, экспрессии и конструктивности.

В то время этой попытке не суждено было получить полное и всестороннее воплощение. Война и катастрофа осени 1919 года оборвали интенсивную творческую эволюцию Бартока. Подъем национально-освободительного и народно-демократического движения в стране, завершившийся провозглашением в марте 1919 года Советской республики, был трагически прерван. С помощью международной реакции на многие годы, почти до самой смерти Бартока, в Венгрии устанавливается фашистский режим Хорти (композитор умер примерно год спустя после свержения в 1944 году хортистской диктатуры).

Художник, выше всех жизненных благ ценивший свободу родины, пережил эти роковые для страны события как величайшую трагедию, превосходящую по своему ужасу бедствия войны. И даже спустя два года после разгрома республики он не может освободиться от потрясения. Одно из свидетельств тому — автобиография, написанная в 1921 году для венского музыкального журнала «Anfbuch», в которой он подводит итоги всего предшествующего периода творчества. Касаясь недавних политических событий, композитор произносит слово «катастрофа», ставшее для многих чутких художников Запада, и в первую очередь для самого Бартока, символом буржуазного мира. Жестокие события первой мировой войны и особенно осени 1919 года вызвали резкие сдвиги в мировоззрении и мироощущении Бартока, во всем идейно-образном строе его музыки. Ясное, энергичное мировосприятие композитора ныне приобретает все более трагическую окраску.

Балет «Чудесный мандарин» (1918—1919) и явился тем произведением, в котором отчетливо отразились эти стилистические сдвиги. С данного произведения, замыкающего первый период и открывающего второй, самый сложный и противоречивый период в творчестве композитора, и начинается качественно иная фаза в эволюции Бартока — фаза длительного и мучительного кризиса; в его мятущемся сознании сталкиваются непримиримые противоречия эпохи. Предельная острота переживаний помогает ему глубже уяснить себе эти противоречия, осознать их социально-исторический смысл.

Трудно проследить логику развития творчества Бартока в период смятения. Его музыка пронизана мятежно-бунтарским духом. Основная эмоциональная настроенность — жгучее чувство протеста против кошмаров войны и фашизации послевоенной Европы. Демагогическим лозунгам «национального единства», «возрождения национального единства», «возрождения национальной жизни», выдвинутым фашистскими идеологами Венгрии, Барток противопоставляет идею непримиримости национального идеала основам современной буржуазной цивилизации. Он имел возможность пристально присмотреться к ней во время



большого концертного турне, которое провел в начале 20-х годов по странам Западной Европы и Америки.

За внешним процветанием и научно-техническим прогрессом Барток сумел уловить те же зловещие признаки дегуманизации культуры, что и у себя на родине, ту же стремительно развивающуюся механизацию жизни, обесценивающую человеческую личность, низводящую ее до роли простого винтика в чудовищной государственной машине, ту же нарастающую моральную и культурную деградацию «атомизированного», утратившего общие цели общества, те же стремления преступных элементов к милитаризации, установлению жесточайших тоталитарных режимов.

Начиная с «Чудесного мандарина», Барток пытался как можно точнее и беспощаднее запечатлеть этот открывшийся ему жестокий процесс отчуждения, который вел буржуазную цивилизацию к фашизму. Вот почему тема «варварства» теперь приобретает у Бартока противоположный, отрицательный смысл.

От произведения к произведению Барток раздвигает масштабы трагично-гротескного образа катастрофичности мира (первая часть Танцевальной сюиты, 1923, финал фортепианной сюиты «На вольном воздухе», 1926).

С тем большей проникновенностью и теплотой Барток передает противоположный мир народной жизни, освобождаясь в его трактовке от ранее подчеркивавшихся моментов варварской архаики и все яснее выделяя классические черты пластического совершенства. В результате этих исканий постепенно вызревает бартоковская концепция полярных образных антитез народно-праздничного и трагически-гротескного начал, которая в противоречивом единстве сочетает экспрессионистские и конструктивистские тенденции (первая и вторая скрипичные сонаты — 1921, 1922). Порой появляется стремление реалистически обосновать эту концепцию, но чаще преобладает монологическая тема страдания и одиночества.

Тема страдания одинокой личности, заброшенной в катастрофический, оторванный от природы и народных жизненных истоков мир, достигает высшего своего выражения в третьем и четвертом струнных квартетах (1927, 1928). В последнем особенно глубоко воплощена мысль о полной непримиримости современного мира «цивилизованного варварства» и народного жизненного идеала. Трагический контраст между двумя этими мирами композитор усилен до предела всеми доступными ему средствами композиционной и интонационно-тембровой драматургии. До жуткой предметной осязаемости здесь объективизируются зловеще призрачные inferнальные образы, подвергающие гротескной деформации народные элементы. И сквозь эту реальность современного «ада» как бы просвечивает, фосфоресцирует погубленная народная реальность в ее духовной чистоте и праздничной гармоничности. Жизненная правдивость этого расщепленного образа современной эпохи несомненна: разве черный карнавал тоталитаризма не был самым страшным и отвратительным из всех карнавалов?

литаризма не представлял собой такое же дьявольски конвульсивное искажение народной жизни?

Барток искал выхода из современного «ада». Мысль о народном возрождении и обновлении мира, господствующая у него в первом периоде творчества, не покидала его и в самые тяжелые годы. Стимулы, шедшие от *Allegro barbaro*, продолжали развиваться в первом фортепианном концерте (1926) и в сонате для фортепиано (1926). Укрепляются же эти тенденции на второй стадии периода смятенности, то есть с конца 20-х годов. Известная роль здесь должна быть отведена пытливым, настойчивой работе Бартока-фольклориста.

Параллельно с композиторской и концертно-исполнительской деятельностью продолжалась начатая им в первые десятилетия интенсивная научно-исследовательская работа над фольклором. Несмотря на шовинистическую травлю и обвинения со стороны националистов в антипатриотизме, эта работа приобретает все более интернациональный размах. Еще в 10-е годы появляются бартоковские записи и обработки венгерских, румынских и словацких песен («Румынские народные песни», 1915, фортепианный сборник в четырех тетрадах «Детям» на материале венгерской и словацкой народной музыки, 1909, и другие). В 1923 и 1925 годах выходят два выдающихся исследования Бартока по фольклору: «Народная музыка румын Марамурешской области» и «Венгерская народная песня»<sup>1</sup>. В 1932 году композитор посещает Каир, а в 1936 году Турцию, где изучает местную народную музыку<sup>2</sup>. Свои обобщения по народному песенно-танцевальному творчеству Юго-Восточной Европы и стран Ближнего Востока он излагает в труде «Наша народная музыка и народная музыка соседних народов», изданном в 1934 году<sup>3</sup>.

Особый интерес вызывает у него Поволжье (откуда в эпоху великого переселения народов перекочевали на Запад предки теперешних венгров<sup>4</sup>). Барток одним из первых зарубежных композиторов в 1929 году приезжал с концертами в Советский Союз. Здесь его новаторски-бунтарское искусство встречает полное понимание и горячую поддержку, особенно в Ленинграде, в лице Б. В. Асафьева, еще в начале 20-х годов выделившего творческую личность венгерского композитора среди других выдающихся композиторов современного Запада как наиболее ориги-

---

<sup>1</sup> Béla Bartók. Die Volksmusik der Rumänen von Maramures. München, 1923.

Béla Bartók. Das ungarische Volkslied. Berlin, 1925.

<sup>2</sup> Только за 1904—1918 годы Барток собрал 2721 народный напев. Всего он записал около 30 000 мелодий. См.: Lajos Lesznai. Béla Bartók, S. 55.

<sup>3</sup> См.: Бела Барток. Венгерская народная музыка и народная музыка соседних народов. Л., «Музыка», 1966.

<sup>4</sup> В эти районы Барток думал совершить поездку в 1918 году. Но осуществить ее помешали события первой мировой войны. См.: Zoltan Kodaly. Bartók als Folklorist. В сб.: «Béla-Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe», S. 71.

нальную, глубокую и по своим идейно-художественным устремлениям близкую к русской музыкальной культуре<sup>1</sup>.

Об этой близости к русским музыкантам, в особенности к Мусоргскому, писал два года спустя сам Барток: «Среди композиторов второй половины прошлого столетия. Мусоргский был единственным, кто целиком и полностью опирался на крестьянскую песенность и тем самым, — как нам думается, — намного опередил свою эпоху»<sup>2</sup>.

В открывшемся ему огромном мире Юго-Восточной Европы и стран Ближнего Востока, духовно родственном венгерскому народу, Барток увидел ту реальную историческую силу, которая могла бы противостоять «цивилизованному варварству» в Западной Европе. По его мысли, венгерский народ сможет освободиться от этих пут лишь путем сближения с восточным миром, где «царит мир»<sup>3</sup>. И Барток активно выдвигает мысль о необходимости «укрепления братства между народами, братства, несмотря на войны и распри»<sup>4</sup>. Утверждение этой гуманистической идеи способствовало преодолению кризиса в творческих исканиях Бартока 20-х годов.

В 1927 году он приступил к созданию гигантского фортепианного цикла «Микрокосмос», который был задуман, по замечанию Сабольчи, «как подведение итога собственной жизни»<sup>5</sup>. В нем венгерский композитор шаг за шагом, от тетради к тетради разрабатывал свой заново пересмотренный в трудных жизненных испытаниях художественный идеал. Этот идеал Барток черпал не только в высших духовных ценностях мировой музыкальной культуры, но и в ее первоисточнике — в народном песенно-танцевальном творчестве. «Каждая наша народная песня, — писал он в одной из своих статей, — является образцом высокохудожественного совершенства. Даже самую небольшую из них я считаю таким же шедевром, как в мире крупных форм фугу Баха или сонату Моцарта»<sup>6</sup>.

При воплощении своего идеала Барток стремился найти, условно говоря, единство «фуги» и «песни» или, иначе, — общность профессионального и народного искусства. Это удалось ему не сразу. Достижениями на данном этапе явились первая и вторая скрипичные рапсодии (1928), *Cantata profana* (1930), второй фортепианный концерт (1931), двух-трехголосные хоры для детского

<sup>1</sup> См.: Игорь Глебов (Б. В. Асафьев). Новая музыка, вып. 2. Л., Academia, 1924.

<sup>2</sup> См. цит. выше статью Бартока «Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit». В сб.: «Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe», S. 159.

<sup>3</sup> См.: В. Сабольчи, Ф. Бониш. Жизнь Бартока в иллюстрациях, стр. 38.

<sup>4</sup> Там же, стр. 22.

<sup>5</sup> Там же, стр. 65.

<sup>6</sup> См. статью Бартока «Ungarische Volksmusik und neue ungarische Musik». В сб.: «Béla Bartók. Weg und Werk. Schriften und Briefe», S. 153.

и женского хора (1935). Но полного единства композитор достиг лишь в произведениях третьего творческого периода, в которых осуществлен также синтез полярных начал его творчества: гротескно-трагического и идеально-прекрасного.

Третий период, который открывается пятым струнным квинтетом (1934), пришелся на самые страшные годы XX века, когда милитаристские силы фашизма обрушились на миролюбивые народы, ввергнув в 1939 году человечество в пучину второй мировой войны. Это одновременно и самые трудные годы в личной жизни композитора. Круг его деятельности в условиях предвоенной лихорадки резко сужается. В 1934 году Барток выходит из состава профессоров Будапештской академии музыки, где он в течение 27 лет вел класс фортепиано. Редкими становятся его концертные выступления. Всю свою творческую энергию композитор направляет на сочинение музыки и расшифровку большого собрания фонографических записей народных песен, предоставленного ему венгерской Академией наук, пытаясь в нечеловечески напряженной, титанической работе освободиться от неотступной мысли о «нависшей в воздухе мировой катастрофе»<sup>1</sup>.

Приближающаяся военная опасность все сильнее завладевает сознанием Бартока. Он с горечью следит за разворачиванием политических событий. Бесчинства нацистов в Германии и, особенно, разбойничье присоединение ими в 1938 году Австрии и Чехословакии вызывают у него чувство протеста и глубокого возмущения. Барток выступает с публичным заявлением, запрещая исполнять свою музыку в странах фашистской диктатуры. В переписке этого года содержатся строки, где он предвидит «непосредственную угрозу того, что и Венгрия подпадет этой системе бандитов и убийц»<sup>2</sup>.

Нацистские изуверства грубо коснулись и его самого: Бела Барток (а вместе с ним целый ряд других крупных венгерских музыкантов, в том числе и его друг Золтан Кодай) получили от реорганизованного нацистами венского музыкального издательства «Universal-Edition», печатавшего раньше все его сочинения, оскорбительно глумливую анкету, выясняющую его арийское происхождение. Барток ответил полным разрывом с этим издательством. Саркастическую иронию вызвал у него и тот факт, что он еще не объявлен нацистами «культур-большевиком», а его музыка не запрещена как «вырожденческая», подобно музыке Шенберга, Берга, Стравинского и других крупнейших современных композиторов. В письме в Берлин от 12 января 1939 года он пишет, имея в виду свои сочинения: «Впрочем, для меня удивительно, что в программу радиопередач (в Германии. — С. С.) включается подобная «откровенно вырожденческая музыка»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Béla Bartók. Ausgewählte Briefe, письмо № 156.

<sup>2</sup> Там же, письмо № 153.

<sup>3</sup> Там же, письмо № 158.

Открытая антифашистская позиция Бартока создала вокруг него в хортистской Венгрии невыносимую атмосферу отчужденности и подозрительности, вынудившую его бежать со своей родины. «Я живу здесь, — писал он незадолго перед отъездом в Америку, — совершенно замкнуто, не имея радости общения с людьми, как всякий живущий на подозрении у нацизма»<sup>1</sup>.

Его рукописи тайно переправляются за границу. Барток временно обосновывается в Швейцарии. Когда же разразилась вторая мировая война, он покидает Европу, которую ему уже не суждено было увидеть... Дальнейшее хорошо известно. Тяжелое материальное положение и резко прогрессирующая болезнь (лейкемия) привели Бартока к скорой гибели (в 1945 году).

Смерть Бэлы Бартока — жестокое обличение буржуазного общества. Об этом заявил даже Игорь Стравинский, обычно скупно высказывавшийся о политике: «Смерть Бартока всегда казалась мне одной из трагедий нашего общественного порядка»<sup>2</sup>.

Третий период — вершина творчества Бартока. В этот период им написаны произведения, которым, как представляется, суждена долгая жизнь в искусстве. Каждое из них неповторимо индивидуально. Тем не менее можно наметить две стилистически различающиеся группы. Первая хронологически относится к концу 30-х годов, вторая — к началу 40-х. Возможно, что отличия между двумя отмеченными группами произведений обусловлены и биографическими моментами.

Первая группа сочинений создавалась преимущественно тогда, когда Барток был еще связан с Европой. Он — непосредственный свидетель всего того ужаса, в который ввергли европейские страны обрушившиеся на них злобные силы фашизма. Он еще не мыслит своего существования вне родины, вне привычных для него условий, хотя понимает, что над всем, что ему дорого и близко, нависла смертельная опасность. Именно поэтому в произведениях конца 30-х годов остро запечатлены полюсы состояний: светлomu идеалу народной жизни противостоят адские конвульсии разрушительных сил. Среди этих произведений «Музыка для струнных, ударных и челесты» (1936). Здесь впервые получила свое высшее разрешение задача, поставленная композитором еще в ранние годы — синтезировать в едином стиле общеевропейское с народно-национальным, трагическое с идеально-прекрасным. Это стремление в той или иной степени присуще остальным бартоковским произведениям последнего периода, что дает полное право назвать его периодом высшего синтеза.

Родственный замысел, но в более просветленном, лирическом звучании одних струнных инструментов воплощен в Дивертисменте (1939) и в шестом квартете (1939). Соната для двух фортепиано

<sup>1</sup> Béla Bartók. Ausgewählte Briefe, письмо № 156.

<sup>2</sup> Из «Диалогов» И. Стравинского с Р. Крафтом. II. Цит. по кн.: Б. Ярустовский. Игорь Стравинский. М., «Советский композитор», 1963, стр. 257.

но и ударных (1937), переработанная в 1940 году в концерт для двух фортепиано, ударных и оркестра, также принадлежит к этой группе сочинений. Но в последнем произведении, быть может, с новой силой воскресли гротескно-урбанистические элементы музыки Бартока середины 20-х годов, о чем, в частности, может свидетельствовать трактовка фортепиано как ударного инструмента в первой части; характерна также духовная отрешенность музыки второй части. Однако это уравнивается народно-танцевальными элементами в сверкающе праздничном финале сонаты. Такое завершение цикла типично для большинства произведений Бартока последнего периода.

Как уже отмечалось, его творчеству конца 30-х годов свойственно противопоставление двух полярных образных сфер — «ада» современности и «рая» чаемого грядущего. И как бы возвышаясь над ними, возникает интимно-психологическая сфера, раскрывающая мир сокровенных переживаний: словно одинокая душа мечется над разверзнувшейся огненной бездной, поглотившей все живое...

Однако в некоторых произведениях той поры замечается перестановка смысловых акцентов. На первый план тогда выдвигается народное песенно-танцевальное начало, контрастно отняемое обостренно субъективной лирикой; трагические же образы зла либо психологизируются, сливаясь с лирическими образами, либо вторгаются в сферу светлых народных образов, драматизируя их. Это можно обнаружить, например, в Дивертисменте и отчасти во втором скрипичном концерте (1938)<sup>1</sup>, в котором усиливаются черты народной импровизационности и вариационности. Но особенно отчетливо эта тенденция проявилась в ярких и сочных «Контрастах» (1938) для кларнета, скрипки и фортепиано, написанных для известного американского кларнетиста Бенни Гудмена. С «Контрастов» начинается в творчестве Бартока возвращение — в новой, более глубокой интерпретации, нежели в рапсодиях 1928 года, — к стилю вербункош, то есть к первоисточку ранних произведений композитора, тогда еще не открывшего для себя старую крестьянскую песенность.

Чем же вызвана эта перестановка смысловых акцентов?

Думается, чем более Барток вынужден был силой политических обстоятельств отдаляться от родины, тем с большей страстностью воспевал ее, ныне поверженную в прах, тем в более идеальном свете видел образ отчизны, неразрывно связанный в его сознании с богатством народной музыки. Это проявление своего рода ностальгии, которая у Бартока, однако, рождала стремление создавать музыку активную, энергичную и объективную, в чем снова сказалась необычайно жизнелюбивая и деятельная натура композитора.

---

<sup>1</sup> После смерти Бартока был обнаружен юношеский романтический скрипичный концерт, именуемый теперь первым.

Отмеченные моменты усилились в годы вынужденной эмиграции, когда его преследует смертельная болезнь, отягощаемая нуждой и тяжкими думами о друзьях и близких, оставшихся в охваченной войной Европе. Музыка Бартока в эти годы просветляется, делается более возвышенной и объективной. Ведущую роль начинает играть гармония, оттесняя полифонию вглубь, что позволило Сабольчи определить новый стиль как «гармонический». Ритмика становится сдержанней, тематизм более песенно протяженным, оркестровка — живописнее, картиннее. Наиболее показательны в этом отношении последние произведения: концерт для оркестра (1943), третий фортепианный концерт (1945) и концерт для альта и оркестра, завершенный после смерти композитора его учеником Тибором Шерли. Эти произведения, наряду с названными раньше вторым скрипичным концертом и «Контрастами», образуют вторую группу сочинений в творчестве позднего Бартока<sup>1</sup>.

Окидывая мысленным взором последний период, охватывающий примерно десятилетие (1934—1945), вновь хочется подчеркнуть в нем его синтетичность — качество, к которому вел трудный путь творческих исканий Бартока, освещенный верой в народ и его будущее, идеалами гуманизма и национального возрождения. Таково логическое завершение долгих лет творческого труда великого венгерского композитора.

---

<sup>1</sup> Особняком стоит четырехчастная соната для скрипки соло, написанная по заказу И. Менухина; Дивертисмент же в равной мере может быть отнесен и к первой и ко второй группе.

●

**БРИТТЕН И ТРАДИЦИИ АНГЛИЙСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ**

Вплоть до второй трети XX века успехи и достижения английской музыки не выходили за пределы страны, имели внутринациональное значение. Это относится и к тем композиторам, чье творчество подготавливало музыкальное Возрождение Англии в конце XIX — начале XX века (Х. Пэрри, Ч. Стэнфорд, Э. Элгар), и к тем, чье творчество знаменовало собственно Возрождение (Г. Холст, Р. Воан Уильямс), а также к тем, кто выступил в межвоенный период и составил актив новой национальной школы (Ф. Бридж, А. Бакс, А. Блисс, А. Буш, Дж. Айрленд, У. Уолтон, М. Типпетт и другие). Средоточием, ядром нового Возрождения стало творчество Бенджамина Бриттена, реализовавшее надежды и устремления многих поколений английских музыкантов. В его творчестве оказалось в значительной мере осуществленным современное воплощение давних и прочных национальных заветов английской музыки.

Своеобразие мышления Бриттена во многом определяется связью с традициями английской культуры в целом, литературой, живописью, театром. Они объясняют его выбор идей, тем, образов, их трактовку, тяготение к определенным жанрам и формам, что в совокупности своей и определяет не только индивидуальные, но и национальные черты творчества композитора.

К какому бы сюжету ни обратился Бриттен, — даже тогда, когда он заимствован из иностранной литературы, — будь то новелла Мопассана («Альберт Херринг»), драма Обэ («Поругание Лукреции»), древняя японская пьеса («Река Кэрлью») или американские новеллы Джеймса и Мелвилла («Поворот винта», «Билли Бадд»), — он всегда создает подлинно английское произведение, не стремясь воссоздать иной национальный колорит. И действие часто переносится в Англию, иногда прямо на Восточное побережье («Альберт Херринг», «Маленький трубочист»), где родился и долгие годы провел композитор.



Бриттен глубоко, почвенно связан с национальным искусством, с его темами, образами. Морская тематика («Питер Граймс», «Билли Бадд», «Ноев ковчег») и таинственный «ночной» колорит (ноктюрн из «Поворота винта», «Серенада», «Сон в летнюю ночь», вторая часть виолончельной симфонии), едва уловимое движение воздуха, шуршанье листвы («Ноктюрн», первая картина «Луcreции»), напоминая атмосферу волшебного леса, заставляют вспомнить народные баллады. Природа незримо присутствует в бриттеновской музыке — ее дыхание обнаруживается иногда несколькими штрихами (интерлюдии-связки «Ноктюрна», валторные зовы в «Альберте Херринге»). Пейзажные зарисовки Бриттена отличаются необыкновенной точностью и живописной достоверностью: интерлюдии «Рассвет» и «Лунный свет» («Питер Граймс») напоминают сумрачные пейзажи туманных вечеров и утренних часов у моря, широко распространенные в английской живописи.

Тема детства, нашедшая столь разнообразное воплощение в творчестве Бриттена, также имеет корни в национальном искусстве — она рождена английской поэзией, Уильямом Блейком. Дети — герои опер Бриттена — сродни невинно страдающим детям из романов Чарлза Диккенса: жалкий маленький трубочист Сэм («Маленький трубочист») подобен несчастному оборвышу Джо («Холодный дом»), Майлс и Флора («Поворот винта») — Нелл («Лавка древностей») и Смайку («Николас Никльби»).

Стремление Бриттена претворить в музыке английскую поэзию разных эпох и направлений поистине всеобъемлюще: это Донн и Гарди, Китс и Шелли, Шекспир и Бен Джонсон, Блейк и Бернс, Вордсворт и Кольридж, Теннисон и Грин, Мидлтон и Рэндолф, Филип и Коттон, Оуэн и Оден, Уолтон и многие другие. Он смело объединяет в один цикл стихи таких различных поэтов, как Оуэн и Шелли, Китс и Кольридж, Вордсворт и Шекспир, что имеет место в вокальных циклах «Серенада» (ор. 31, 1943), «Очарование колыбельных» (ор. 41, 1947), «Ноктюрн» (ор. 60, 1958). Обладая редким даром проникновения в особенности просодии, в ритмический пульс строки, в суть поэтического образа, Бриттен воссоздает строй поэзии, стиль поэта, передает самое характерное — музыку его стихов. Примерами могут служить вокальные циклы на стихи Уистана Одена «Наши отцы охотники» (ор. 8, 1936), «На этом острове» (ор. 11, 1937), Джона Донна «Святые сонеты Джона Донна» (ор. 35, 1945), Томаса Гарди «Зимние слова» (ор. 52, 1953).

Многие бриттеновские герои имеют легко угадываемые литературные прототипы: персонажи оперы «Альберт Херринг», жанрово-бытовые сценки из «Питера Граймса» будто сошли со страниц великих английских романистов.

Тяготением к портретным характеристикам, умением несколькими штрихами создать зримый образ, нарисовать его с помощью разговорной манеры каждого из действующих лиц Бриттен близок Диккенсу. Он мастерски создает комические и сатирические

портреты-характеры, богатство же оттенков делает их словно выхваченными из жизни. Бриттеновский юмор многообразен, но специфичен: он заставляет вспомнить иронию Стерна и Теккерера, остроумие Милна и Филдинга, смех Бернса, сатиру Шоу, мягкую улыбку Джерома и Диккенса-Боза — одним словом, это английский юмор.

В целом же музыка Бриттена вобрала и сконцентрировала в себе трудноопределимый словами дух национальной английской культуры. Если воспользоваться словами Асафьева о Глинке, его творчество «дает ощущение образа страны»<sup>1</sup> (разрядка моя. — Л. К.). В английской музыке после Перселла вряд ли можно назвать имя еще одного композитора, в чьем творчестве так полно воплотился бы национальный дух — разумеется, на другом этапе эволюции, в иных культурно-исторических условиях. Вместе с тем, подобно Перселлу, Бриттен в своем творчестве основывается на многообразном опыте европейской музыкальной культуры. Как и Перселл в свою эпоху, он является художником, всесторонне владеющим современной композиторской техникой, новыми художественными завоеваниями.

Его стиль, индивидуальный и национально определенный, соткан из сложного конгломерата влияний. Разобраться в этих составных элементах его музыки бывает нелегко: не только из-за их количественного и качественного разнообразия — основа его стиля широка и покоится на многих проявлениях современной европейской музыки, — но и потому, что сплав их органичен, по-бриттеновски свеж и самобытен<sup>2</sup>. И особую неповторимую свежесть придает этому сплаву национально-английская интонация, которая в конечном счете связана с претворением жанров и мелодики народной музыки Великобритании. Распыленное в отдельных ритмических оборотах, интонационных попевках, ладовых оттенках, структурных членениях и микроэлементах его языка, народное влияние временами проступает то явно, то более скрыто. Вопрос этот переплетается с другими сложными явлениями — национальной спецификой английской речи, ее просодии, фонемы. Он требует специального рассмотрения. В рамках настоящего очерка пойдет речь о традиции жанров народной музыки Великобритании, способствовавших — прямо или косвенно — формированию национально-самобытного стиля Бриттена.

---

<sup>1</sup> Б. В. Асафьев. Избранные труды, том I. М., изд-во АН СССР, 1952, стр. 304

<sup>2</sup> Это свойство музыки Бриттена отмечают следующие исследователи: Wallace Brockway and Herbert Weinstock. *The world of Opera*. London, 1962, p. 413; Hans Keller. *Mozart and Britten*. «*Music and Letters*», 1948, January, pp. 25—28; Colin Mason. *Benjamin Britten*. «*The Musical Times*», 1948, March, pp. 73—75; Hugh Wood. *English Contemporary Music*. В кн.: Howard Hartog ed. *European Music in XX century*. London, 1961, pp. 158—161.

Нам неизвестно ни одно исследование, которое было бы посвящено жанровой классификации народного песнетворчества Великобритании. Более того, не проводится достаточная дифференциация между жанрами собственно английской, шотландской, ирландской и уэльской песни. Выделим три основные разновидности народного песнетворчества, которые полнее всего исследованы в английской фольклористике<sup>1</sup>. Таковы баллада, кэрол и собственно песня.

Баллада — не только самый популярный, но и всепоглощающий вид фольклора Великобритании<sup>2</sup>. Соприкосновения с ней и ее влияния не избежал ни один другой жанр песенного, песенно-театрального и песенно-танцевального народного творчества, а также почти все жанры профессиональной музыки — неслучайно Англия стала родиной так называемой «балладной оперы».

Основное свойство баллады — тесная связь напева и текста: подчинение мелодии метрической и ритмической структуре балладного стиха. Так осуществляется связь мотивного строения мелодии со смысловыми конструктивными элементами поэтической строфы. Характерна простая периодическая структура куплета с согласованными кадансами: в этом нашел отражение прием диалога, часто применяемый в балладном поэтическом тексте. Само же куплетное строение также обусловлено архитектурикой текста, поэтическая форма которого использует принцип повтора (точного или вариативного): иногда последовательность слов в каждом куплете сохраняется, повествование же движется благодаря прибавлению к неизменно повторяющимся новой строки — так сюжет обогащается введением новых действующих лиц, обрисовкой новых событий.

«Скупость средств изображения — ...характерная черта баллады. Она сказывается в использовании одних и тех же слов и выражений для описания аналогичных ситуаций, даже если они в различных балладах. На вопрос отвечается обычно теми же словами, в которых он был задан. ...Монотонность повторения не

<sup>1</sup> Изложение опирается на данные следующих работ:

Cecil J. Sharp. English Folk Song. Some conclusions. London, 1954;  
Reginald Nettell. Seven centuries of Popular song. London, 1956;  
Reginald Nettell. Christmas and its Carols. London, 1960;  
Eric Routley. The Music of Christian Hymnody. London, 1957;  
Eric Routley. The English Carol. Oxford univ. press, 1959;  
Eric Blom. Music in England. London, 1942;  
Eric F. Hart. The Restoration Catch. Music and Letters. 1953, October;  
James Reeves. The Idiom of People. London, 1958;  
Norman Hyde. Music hath charms. Edinburgh, 1956.

Переводы приводимых далее цитат из этих работ принадлежат автору статьи.

<sup>2</sup> О ранних этапах истории баллады см.: В. Д. Кожен. Пути американской музыки. М., «Музыка», 1965, стр. 123—132.

страшна для балладного певца»<sup>1</sup>. Эта особенность баллады определяет и ее музыкальную структуру: вариантность и повтор становятся основными принципами развития напева.

Отличительным признаком баллады является рефрен (припев). «Рефрен предстает по-разному: появляется между каждой строчкой баллады, принимает форму куплета той же длины, что и запев, или может быть в виде одной строчки в конце каждого куплета»<sup>2</sup>.

В елизаветинскую эпоху, знаменовавшую кульминацию английского музыкального Возрождения, баллада, вытесненная из придворной среды мадригалом, уже настолько распространена среди крестьян и городской бедноты, что начинает поглощать другие жанры. Именно в это время, «когда лудильщики пели кэтчи, молочницы пели баллады, возчики свистели... когда каждое ремесло и даже нищие имели свои собственные песни»<sup>3</sup>, тогда любую песню стали называть балладой. Обычай этот утвердился в веках — вот почему, к сожалению, в работах английских исследователей и по сей день встречается отождествление народной песни с балладой.

Основоположник английской фольклорной науки Сесил Шарп, пожалуй, единственный из английских фольклористов, кто в своих работах последовательно их различал. Примером может служить его коллекция, собранная в Южных Аппалачах (США), где 72 баллады сгруппированы и отделены от песен, в том числе от гимнов и детских игровых. Шарп считал, что наиболее специфическим признаком баллады является «объективный безличный тон повествования» (кроме того, что баллада больше по масштабу, чем песня).

Джеймс Ривз, развивая мысли Шарпа, высказал предположение, что многие народные песни представляют собой лирические, ярко эмоциональные эпизоды баллад, извлеченные из повествовательного контекста и расширенные в нечто самостоятельное — в поэму с добавлением повторов. Например, многие песни являются отрывками из балладного цикла о Робине Гуде, каждый подвиг которого, являясь эпизодом в повествовательной цепи баллады, служит в то же время основой для песни.

Столь же тесно связан с балладой другой песенный жанр — кэрол (carol). Слово «кэрол», как и «баллада», первоначально ассоциировалось с танцем. «Танец «цепочка» (chain-dance) или хороводный (ground-dance), — пишет Реджиналд Неттел, — возможно, был тем примитивным материалом, из которого кэрол развилась в самостоятельную музыкальную форму. Танцующие поют рефрен эпической баллады (разрядка моя. — Л. К.),

<sup>1</sup> Cecil J. Sharp. English Folk Song. Some conclusions, p. 92.

<sup>2</sup> См. об этом там же; стр. 93—95.

<sup>3</sup> William Chappell. The Ballad Literature and Popular Music of the Olden Time. New York, 1965, vol. 1, p. 98.

к которому ведущий танца прибавляет повествовательную строфу, затем все снова поют рефрен. Это и есть основа формы кэрол»<sup>1</sup>. Встречаются также повествовательный стиль и вопросо-ответное строение, характерные для баллады.

Среди многочисленных разновидностей кэрол — религиозных, светских, колыбельных, застольных, детских, игровых и других — наиболее распространены и специфичны в музыкальном отношении рождественские. Их особенностью является так называемый «науэл» (powell) в припеве: сочетание приветствий и криков радости, характерные юбилеи. Ралф Воан Уильямс говорит, что powell должно приблизительно означать «хорошие вести»<sup>2</sup>. Такие кэрол в сочельник и рождество распевала на улицах толпа, слававшая Христа.

Важной особенностью кэрол является их промежуточное место между народной песней и профессиональной. Многие из них пришли из рукописей XV века. Профессор Грин, автор работы о ранней английской кэрол<sup>3</sup>, не считает ее народной песней. Авторами кэрол, по утверждению Эрика Раутли, были люди духовного звания — их имена встречаются в рукописях XV века. Они стремились придать кэрол характер народной песни, чтобы привлечь слушателей: мелодии народных песен просто пополняли их запас (см. «Oxford Book of Carols»). И потому кэрол с точки зрения музыки, — говорит Шарп, — неотделима от народной песни.

Что же касается собственно народной песни (folk song), то в английском музыковедении она как жанр и форма фольклора не определена. Это объясняется, по-видимому, не только ее исторической судьбой — смешением с балладой, но также тождеством или подобием их отдельных свойств, ладовых, мелодико-ритмических оборотов, конструктивных элементов, структуры в целом<sup>4</sup>. Сесил Шарп считает песню продуктом более позднего времени в сравнении с балладой. «Она в большей степени индивидуальна и субъективна. <...> Будучи менее романтической и образной, чем баллада, она находится в более тесной связи с жизнью и насущными интересами певца. В каждый данный момент песня имеет больший успех, чем баллада, из которой она непосредственно выросла»<sup>5</sup>. Показательно, что Шарп, как и другие исследователи, не только избегает точного определения folk song, но также не классифицирует ее жанровые разновидности, их интонационно-ладовые, ритмические и структурные качества. Более того, он рассматривает жанровые разновидности народной песни (любовные, матросские, трудовые и другие) только как тематические, касаясь

<sup>1</sup> R. Nettel. Christmas and its Carols. London, 1960, p. 23.

<sup>2</sup> Р. Воан Уильямс. Становление музыки, М., Музгиз, 1954, стр. 53.

<sup>3</sup> R. J. Greene ed. The Early English Carol. London, 1935.

<sup>4</sup> См.: С. J. Sharp. English Folk Song. Some conclusions, pp. 73—78;

J. W. Hendren. A study of Ballad Rhythm. Princeton Univ. press, 1936, pp. 9—20.

<sup>5</sup> С. J. Sharp. Цит. изд., стр. 89, 96.

лишь особенностей их содержания, а не специфических музыкальных свойств и признаков каждой группы. В своем основном теоретическом труде, ставшим классическим, — «Английская народная песня: некоторые выводы», — главу, посвященную обзору тематических групп, Шарп так и называет — «Народная поэзия» («Folk-Poetry»).

Обратимся сейчас к другим жанрам, в которых еще больше, чем в предшествующих, смывается грань между устной (непрофессиональной) и письменной (профессиональной) традицией. Среди этих жанров — столь популярные в Великобритании раунд (round) и кэтч (catch), которые в процессе развития на протяжении XVII и XVIII веков слились, образовав единый жанр веселой песни, по форме представляющей собой канон — октавный или унисонный.

Но здесь обнаруживается еще одна специфическая черта английского фольклора. Известно, что традиции полифонической музыки в Англии имеют давние корни. Их проявления многообразны и вошли неотъемлемой частью в профессиональную музыкальную культуру страны. Одним из таких проявлений и является этот простой вид хорового многоголосного пения, утвердившегося в народной практике со времен раннего Возрождения.

Раунд, подобно балладе и кэрол, произошел от хороводного танца и в его напевах часто звучит танцевальный ритм. Как и другие жанры народного песнетворчества, раунд и кэтч постоянно испытывали на себе влияние баллады. Наиболее очевидно оно в некоторых полудраматических кэтчах: одни содержат повествовательный элемент, другие построены в виде диалога.

Исследователи классифицируют кэтч как особый вид раунда, хотя разница между ними точно не установлена. Как и большинство музыковедов, Норман Хайд полагает, что кэтч — это раунд, в котором более ярко выражено юмористическое начало. Название жанра произошло, по-видимому, от канонической манеры пения, где каждый следующий голос, вступая, подхватывает (catch) первый напев. Интересно, что самая ранняя английская песня, дошедшая до нас, — «Летний канон» («Sumer is icumer in», XIII век) — также поется в манере кэтч.

Полифоническая структура этих песен усложняется к середине XVII века, когда кэтч из полупрофессиональной среды переходит в профессиональную. Так скрещиваются пути развития народной музыки со становлением национальных традиций, и здесь мы естественно находим имя Генри Перселла. Несмотря на явную связь с фольклором, его кэтчи сложны для исполнения: хотя число голосов в них строго ограничено — они трехголосны (тогда как в полупрофессиональных кэтчах количество голосов доходило до десяти), — зато тематическое развертывание в них шире — от двух до двадцати тактов.

Тесная взаимосвязь народного и профессионального творчества установилась еще в эпоху Ренессанса и проявилась многообразно. В Англии процесс этот был исторически длительным и стойким и протекал особенно интенсивно и плодотворно. В елизаветинскую эпоху — в «век Шекспира» — одновременно с расцветом литературы и театра английская национальная музыкальная школа переживает период подъема. Выдвигается одна из наиболее ярких и самобытных школ европейской инструментальной музыки — английская верджинальная школа. Искусство мастеров-верджиналистов, равно как и мадригалистов, раскрылось именно в соприкосновении с народной музыкой. Это можно проследить на примере их произведений, собранных в известной двухтомной «Книге Фитцуильяма» («The Fitzwilliam Virginal Book»). Среди тем пьес «Книги Фитцуильяма», как указывают исследователи, — 22 подлинных народные. «Мелодии народных песен, равно как и культурные напевы, представляли собой общезначимое достояние»<sup>1</sup>. Такие напевы, как «Goe from my Window», «Robin» или «John come kisse me now», широко распространенные в елизаветинскую эпоху, оказались вообще наиболее устойчивыми в английском фольклоре — они вошли во многие собрания народных песен вплоть до коллекций С. Шарпа.

Подобная близость музыки верджиналистов народной дала повод Шарпу утверждать, что большинство музыкальных тем, бытовавших в профессиональной музыке XVI и XVII столетий, являлись свободно интерпретированными народными мелодиями. И поэтому неслучайно темы многих пьес верджиналистов вошли, как образцы популярных песен, в фундаментальный труд Уильяма Чэппела об английской музыке, вышедший во второй трети XIX века<sup>2</sup>.

Английские мастера-верджиналисты, опираясь на народное творчество в целом — с присущей ему вариационностью в описании-обыгрывании опорных тонов и ладовых устоев, вариантно-стью в развитии мелодии — высоко развили фигурационную технику. В творчестве Перселла вариационность обогатилась полифоническими приемами, связанными не только с достижениями других европейских школ, но и с английской народной традицией. Это наложило явный отпечаток в музыке Перселла даже на строгую полифоническую форму фуги.

Иногда в перселловской фуге ответ вступает стреттно: в двухголосной фуге во второй части дуэта баса и альты из VII антима (XVII<sup>3</sup>), причем — и в экспозиционном, и в свободном разделе. В фуге F-dur из симфонии V антима (XVII) второй голос вступает стреттно в приму и звучит в терцию с первым голосом. Анало-

<sup>1</sup> М. С. Друскин. Клавирная музыка. Л., Музгиз. 1960, стр. 13.

<sup>2</sup> William Chappell. Popular Music of the Olden Time. In two volumes. London, 1859.

<sup>3</sup> Римскими цифрами обозначается том Полного собрания сочинений Перселла.

гично начинается второй фугированный раздел увертюры к опере «Дидона и Эней». «Утолщение» темы, превращение ее в двухголосный канон меняет в целом представление о «вожде» фуги. Такое «нетерпенье» во вступлении следующего голоса, подхватывающего тему до завершения ее в предыдущем, на чем, несомненно, отразилось влияние традиции catch, вызывает существенные структурные изменения самого, казалось бы, незыблемого раздела фуги — экспозиционного. В пятиголосной фуге из антема «I will give thanks unto Thee, o Lord» экспозиция представляет собой цепь стретт, которые образуют характерное для народной манеры пения гимель (gymel) параллельное движение в терцию или сексту двух соседних голосов.

Композиторы елизаветинской эпохи, «увлеченные все новым изобретательством в области фигурации, меньше внимания уделяли вариациям на основе basso-ostinato»<sup>1</sup>. Перселл, однако, широко пользовался формой граунда как в чисто инструментальной, так и в вокально-инструментальной музыке (театральной и антемах). Решение ее всегда индивидуально: перселловское письмо отличает вариационная гибкость, достигаемая насыщением ткани полифоническими приемами. Вместе с тем выделяется основное качество граунда Перселла. Это — «текучесть» формы: тенденция к ассиметрии, к несовпадению вариаций с количеством проведений темы, тем самым к большей подвижности голосов, многослойности фактуры, свободе движения и развития. Такие конструктивные особенности вариаций на основе остинатного баса, которые были освоены европейской музыкой лишь к концу XIX века (финал четвертой симфонии Брамса), утвердились в творчестве Перселла. Они также отличают пассакальи многих английских композиторов (вплоть до Бриттена) и стали как бы английской традицией использования и решения данной формы.

Перселл не только обогатил форму пассакальи своеобразием полифонических решений, но и привнес в вариации на основе граунд-баса черты балладности. Вновь выявляя свои народные истоки, эти черты ощутимы на членении групп вариаций, подобном строфе и рефрену. Балладная строфичность наиболее ярко выражена в e-moll'ном граунде (VI). Причем «балладный оттенок» сказывается не только в присутствии рефрена — неизменного атрибута баллады, — но также в типичном для английской народной практики внедрении его между «строфами». Да и само звучание «строфы» в этом граунде, отмеченное интонационной и ритмической гибкостью, свободой вариантно-вариационного развития, «регистровкой», напоминает сольную строфу баллады, в то время как неизменно повторяющийся «рефрен» подобен балладному припеву. Возможно, такое строение граунда отчасти обусловлено влиянием музыки французских клавесинистов, прежде всего — Куперена. Но в строфической рондальности последнего не исполь-

<sup>1</sup> М. С. Друскин. Клавирная музыка, стр. 118.



зуются приемы полифонии, столь характерные именно для английской музыки XVII века. Ее специфичность — в органичном слиянии граунда (вариационности и полифоничности) с рондальностью (строфичностью), в чем мы и усматриваем воздействие народной балладной традиции. Балладность в таком широком смысле слова отложила национально-самобытный отпечаток и на творчество Бриттена.

## 2

В произведениях Бриттена широко отражена практика английского народного музицирования. Наиболее богатый материал в этом отношении дает опера «Питер Граймс», где представлены баллады с хоровым припевом (Болстроуда и Тетушки из второй картины первого акта), хоровая песня рыбаков, раунд. В народном духе написаны хоры крестьян и рыбаков в «Глорianne», колыбельные из «Луcreции» и «Сна в летнюю ночь»; в опере «Билли Бадд» звучат матросские песни (chanties), а в операх «Альберт Херринг», «Поворот винта», «Маленький трубочист» — детские игровые и рождественские песни. Традиция пения кэрол возрождается Бриттеном в «Обряде кэрол» (ор. 28, 1942) и «Пастушеской кэрол» (1944). Сцена репетиции и представления мастеровых из «Сна в летнюю ночь» не только пародирует итальянскую оперу, но и воспроизводит дух английских народных комедийных представлений — дролз (drolls). В этих и других случаях влияние народных традиций проступает явно, но чаще оно словно намеком ощутимо, как, например, в Весенней симфонии (ор. 44, 1949), жанровые истоки которой (через кантатность антем) восходят к песенным сюитам, вдохновленным мадригальным пением, и еще глубже — к народным песенным обрядам типа рождественского, дух которого тонко передан Бриттеном в «Обряде кэрол» и хоровых вариациях «Мальчик родился» (ор. 3, 1933). В этом плане показательно, что Весенняя симфония завершается мелодией, ставшей символом английской песенности — старинным каноном «Sumer is icumen in».

В рамках настоящей статьи мы сознательно выделяем тот специфический слой индивидуального стиля Бриттена, на котором заметно воздействие народной музыки — и прямое, и особенно сквозь призму национальных профессиональных традиций, интерес к которым возродился в Англии начала XX века. Бриттен же воспринял их от своих непосредственных (Дж. Айрленд, А. Бенджамин, Ф. Бридж) и косвенных учителей (среди них в первую очередь назовем Р. Воана Уильямса). Но фокусом, словно вобравшим в себя все самое специфичное в английской музыкальной школе, для него был и остался Генри Перселл.

Наиболее плодотворными в этом отношении представляются три аспекта изучения. Это — использование в музыке Бриттена

а) полифонических приемов, б) вариационного метода развития, в) форм, основанных на принципе вариантной повторности, в конечном итоге восходящем к балладности.

Одна из наиболее ярких традиций — традиция кэтча-раунда — существенно повлияла на особенности полифонического письма Бриттена. Примером проникновения манеры catch в фугу может служить фугетта из первой сцены первого акта оперы «Альберт Херринг». Фугетта двухголосна, ее тема — двухголосный канон, а противосложение — каноническая секвенция. Интересное строение имеет экспозиция фуги для струнного оркестра из Вариаций на тему Ф. Бриджа. В ней тональное соотношение голосов свободно, а удержанное противосложение — вариант темы, и ответы звучат с ним в унисон или октаву. И потому каждый голос, как в раунде, «подхватывает» тему через определенные отрезки времени, благодаря чему образуется каноническая цепь. Экспозиция фуги становится, строго говоря, канонической секвенцией.

Более сложно построена хоровая сцена из первой картины первого акта оперы «Питер Граймс», которую в зарубежной и советской музыковедческой литературе часто называют фугой<sup>1</sup>. Роднит ее с фугой масштабность и интенсивность развития. Тему (которая представляет собой один из этапов формирования «темы шторма» — темы второй оркестровой интерлюдии) сопровождают подголоски, действительно звучащие как противосложения. Среди них два удержанных. По мере развития противосложения вступают между собой в канонические отношения, подчас довольно сложного порядка — в обращениях, в увеличении. Сама же тема (подобно теме фуги из Вариаций на тему Ф. Бриджа) неуклонно движется восходящей канонической секвенцией. Отдел секвенции поначалу равен двум проведением темы. С увеличением напряжения действия (нарастает суматоха перед штормом) отдел постепенно сокращается: каноническая секвенция превращается в стретту. Такова структура этой «фуги».

Стреттность, сокращение отдела канона — наиболее характерный прием развития и в свободных разделах фуг и фугато Бриттена. Стретта — основа вторых разделов двух фугированных эпизодов в первой сцене первого акта «Альберта Херринга».

В целом, в фугообразных эпизодах музыки Бриттена крайне редко возникает тонико-доминантовое соотношение голосов, определяющее в конечном счете фугу. Канон (чаще всего — унисонный или октавный) «пересиливает» закономерности фуги, стирает их и становится излюбленной манерой инструментального, а в особенности хорового и ансамблевого письма. Примеров тому множество: от хоров в прологе «Граймса» до ансамблей «Реки Кэрлью» (ор. 71, 1964).

<sup>1</sup> См.: Colin Mason, Benjamin Britten, p. 6; А. Кейнгсберг. Некоторые особенности музыкальной драматургии Дж. Пуччини и современная зарубежная опера. В сб.: «Вопросы современной музыки». Л., «Музыка», 1963, стр. 222.

Канон у Бриттена оказывается очень емким, позволяющим не только создавать диаметрально противоположные эффекты динамики и статики (как в двух приведенных примерах), но и тонко вскрывать глубокий «подводный» смысл событий, состояний. «Игривый» канон флейт-пикколо сопровождает лирический «дуэт согласия» Сиды и Нэнси во второй картине первого действия «Альберта Херринга». В опере «Питер Граймс» партия Племянник почти целиком выдержана в канонической манере: автоматизм точного повтора — единственный, но яркий художественный прием в зарисовке образа. Оркестровое сопровождение ариозо Граймса «В море звездном» (из второй картины первого акта) имеет форму бесконечного четырехголосного канона, словно символизируя замкнутый круг, в который попал Питер. Длительная речитация на одном звуке в вокальной партии передает состояние оцепенения и внутренней сосредоточенности, а в это время канон в оркестре звучит сложным психологическим подтекстом к мрачному монологу, полному таинственного смысла, тяжелых предчувствий. Мотив его, построенный на мучительно медленном, будто ощупью, сползании; появляется вначале у контрабасов, затем у виолончелей, альтов, вторых скрипок — словно мысль, поднимающаяся из самых недр души и заполняющая собой все существо.

Традиция кэч-пения, оказавшая столь многообразное влияние на полифоническое письмо английских композиторов, была сама обогащена ими. Отдал ей дань и Бриттен. В раунде из второй картины первого акта оперы «Питер Граймс» он продемонстрировал виртуозное мастерство, соединив сложные полифонические приемы с простыми напевами, близкими народным. Четыре темы этого грандисзного унисонного канона различны в интонационном, ладовом и ритмическом отношениях, но каждая из них может стать противосложением к другой, и все — звучать одновременно. Первая и основная мелодия возвращается через равные отрезки времени, образуя подобие круга. (В строении напева раунда, в чередовании мотивов также есть некоторая кругообразность.) Через каждые четыре такта, то есть через одно проведение мелодии, являющееся отделом канона, раздается «присвист» деревянных духовых — будто выталкивают в круг следующего участника раунда. В экспозиционном разделе звучат одна за другой все четыре темы раунда — все действующие лица вовлекаются в раунд. Средний раздел отмечен вступлением Граймса — напряженно-драматическим звучанием тенора в высоком регистре и новой тональностью. Конфликтность ситуации в этой сцене подчеркивается чередованием реплик Питера и фраз ансамбля: люди прислушиваются к его словам, их фраза настороженна (*pianissimo*, на одном звуке). Острота звучания далее усиливается политональным сочетанием E-dur'ных фраз ансамбля и As-dur'ных Граймса, слова которого тонут в нарастающем звучании хора — осуществляется переход к репризе. Она начинается с основной темы раунда в увеличении. Динамичность этого раздела, его огромное *crescendo*

достигнуто нарушением порядка вступления тем раунда, сокращением отдела канона: «присвисты» деревянных раздаются уже через два такта, такт, полтакта, и, наконец, на каждой доле такта. Раунд обрывается на кульминации. Эта сцена — не только картина народного быта, но и важное звено драматургического конфликта, следующий его этап.

В творчестве Бриттена нашла широкое претворение старинная полифоническая форма вариаций на *basso-ostinato* — специфичная форма английского граунда, основанная на контрапунктическом сочетании принципов вариационности и оstinатности.

Так же как и Перселл, Бриттен пользуется ею с одинаковой свободой и мастерством в произведениях различных жанров: оперных, инструментальных, вокальных, оркестровых. Значение этой формы-жанра в творчестве Бриттена аналогично месту, которое занимает она в творчестве Шостаковича<sup>1</sup>. Оставаясь верным национальной традиции, Бриттен находится одновременно и в русле современных исканий, соприкасаясь здесь с одной из тенденций современной музыки, возрождающей интерес к жанрам и формам музыки прошлого. (Общеизвестно также, что в музыке XX века пассакалья переживает свое второе рождение.)

Пассакальи Бриттена — драматически центральные эпизоды сочинения в целом. Это живописная картина потопа в миракле «Ноев ковчег» (ор. 59, 1945). Как трагическая кульминация звучит Танец смерти — скерцо «Баллады о героях» (ор. 14, 1939), последний, девятый сонет («Смерть, не гордись») в вокальном цикле «Святые сонеты Джона Донна» (ор. 35, 1945); центральная, четвертая оркестровая интерлюдия оперы «Питер Граймс», трагические финалы опер «Поворот винта» (ор. 54, 1954) и «Поругание Лукреции» (ор. 37, 1947). Единственная светлая пассакалья — финал виолончельной симфонии (ор. 68, 1963), где, по словам М. Ростроповича, «словно в распахнутые двери вместе с шумом моря врываются и льются солнечные звуки...»<sup>2</sup>.

Значительность, большая образно-смысловая нагрузка бриттеновских граундов заключается еще и в том, что темой-остинато чаще всего избирается одна из основных тем сочинения в целом (или ее вариант). Темой граунда Пляски смерти в «Балладе о героях» становится измененная тема Траурного марша — тема первой и последней части всего произведения. *Basso-ostinato* финала скрипичного концерта (ор. 15, 1939) — это варьированная основная тема первой части в обращении. Тема Пассакальи из сперы «Питер Граймс» — мелодия, которую можно назвать «темой бражды» или «темой преследования Граймса»: впервые появившись в партии самого Граймса в первой картине второго действия

<sup>1</sup> См. статью В. Бобровского «Претворение жанра пассакальи в сонатно-симфонических циклах Д. Шостаковича» в сб.: «Музыка и современность», выпуск I, М., «Музыка», 1962.

<sup>2</sup> Цит. по статье: Т. Гайдамович. Личная тема — современность. «Советская музыка», 1964, № 12, стр. 95.

(в сцене ссоры с Эллен), затем она, ее прямые и обращенные варианты пронизывают все массовые сцены оперы, обрисовывающие растущую неприязнь, ненависть к Граймсу, то есть отмечая основные этапы драмы.

Подобно граундам Перселла, бриттоновские вариации на *basso-ostinato* отмечены гибкостью и свободой непрерывного развития музыки, преодолевающего симметричную расчлененность формы. Более того, сама пассакалья обычно неразрывно связана с предыдущей и последующей музыкой — Бриттен преодолевает замкнутость граунда. Начало интерлюдии-пассакальи из оперы «Питер Граймс» подготавливается квинтетом женщин, завершающим первую картину второго акта: его настроением, темпом, динамикой звучания, тональной незавершенностью, движением постлюдии к низкому регистру. И далее — пассакалья становится главным формообразующим фактором второй картины того же действия, где голос певца (монолог Питера) органично включается в следующие вариации на граунд-бас. Так вступительный раздел большой сцены-монолог является одновременно кодой пассакальи: здесь объединяется музыка большинства вариаций.

Поразительный пример непрерывности музыкального развития — драматичная вокально-инструментальная пассакалья в финале оперы «Поругание Лукреции». Ее невозможно расчленить не только на вариации, но даже на крупные разделы; различимы лишь две фазы — начальная и кульминационная: от унисонного начала (тема) через все утолщающуюся полифоническую разработочную ткань к мощному кульминационному унисону. Подобно теме пассакальи из «Граймса», тема данной пассакальи формируется в предшествующем эпизоде, где вызревает и кристаллизуется ее основной мотив-символ. Повторяемый в остинатном басу, он вместе с темой граунда проникает во все инструментальные и вокальные голоса, как мысль, постепенно овладевающая всеми. И после грандиозного нарастания, мотив, отделившись от темы, взмывает ввысь и протестующе звучит на кульминации у всего ансамбля исполнителей в унисон (у хора и оркестра каноническая имитация). Этот же мотив пронизывает и следующий эпизод — эпилог; им завершается опера.

Граунды Бриттена — их конструктивные особенности, образно-смысловое значение, место и роль в произведении — настолько близки использованию формы Перселлом, что их сравнение образует одну из наиболее обширных областей изучения глубокой внутренней связи музыки этих двух национально-самобытных композиторов.

Бриттена связывает также с традициями английской профессиональной школы тяга к жанру и форме вариаций. Одна из первых его работ — хоровой цикл из шести вариаций на тему «Родился мальчик» (ор. 3, 1932—1933); известность за пределами

Англии впервые ему принесли Вариации для струнного оркестра на тему Фрэнка Бриджа (ор. 10, 1937), а один из последнихopusсов композитора «Вариации-близнецы» — это вариации на тему Золтана Кодая для флейты, скрипки и двух фортепиано (ор. 73, 1965). Бриттен испытывает емкость и возможности традиционной формы вариаций в различных условиях, расширяя сферу их применения в вокальной, инструментальной, хоровой и оркестровой музыке разных жанров. В форме вариаций написаны вторая часть Симфонитеты (ор. 1, 1932), «Изменения» — концерт для фортепиано (левой руки) с оркестром (ор. 21, 1940), второй кантикль «Авраам и Исаак» для тенора, альты и фортепиано (ор. 51, 1952).

Бриттеновские вариации, как и его музыка в целом, тяготеют к характеристичности, жанровой определенности. Примером могут служить такие вариационные циклы, как Вариации на тему Бриджа или «Изменения», каждая вариация которых имеет жанрово-программный подзаголовок. Аналогичен им цикл вариаций из первого акта балета «Принц Пагод» (ор. 57, 1956) — вариации четырех Королей; среди них — Гопак Короля Севера (первая вариация) и Полька Короля Запада (третья вариация). В музыке Вариаций на тему Перселла (ор. 34, 1946) программность определяется своеобразием замысла: в вариациях раскрываются тембровые и образно-выразительные качества каждого инструмента в отдельности и основных групп оркестра.

Красноречивым свидетельством блестящего и вдохновенного мастерства Бриттена в области вариаций является одно из самых совершенных и оригинальных его сочинений — опера «Поворот винта», которая строится как вокальные (сцены) и оркестровые (интерлюдии) вариации на одну тему. И это не формальный прием — дань одной из тенденций современной музыки, начинающейся с «Воццека» А. Берга и использующей в опере структуры инструментальной музыки. В данном случае это — проявление склонности Бриттена к форме, развитие которой основано на принципе повторности, что в свою очередь дает ощущение скрытой рефрентности.

Широки связи Бриттена с народной песенно-балладной традицией, проникающей в глубь его музыки и отраженной в конструктивных элементах его стиля. Ясная расчлененность формы, иеродичность, миниатюрность каждого из разделов, тяготение к репризности разного вида, распространенность куплетности с рефреном-припевом — все это, что может быть условно названо балладностью формы, оказало определенное воздействие на структурные особенности произведений Бриттена, и, в первую очередь, естественно, — вокальных. Сольные, ансамблевые или хоровые, замкнутые или разомкнутые, они всегда имеют в основе своей ясную строфическую расчлененность. Потому и моделируются простые и стройные классические конструкции. В этом отношении

Бриттен очень изобретателен: внутри традиционных схем он создает бесконечное разнообразие решений, индивидуальных и специальных в каждом конкретном случае. Но в таком многообразии можно обнаружить и некоторое постоянство: в музыке Бриттена большую роль играет повтор как важный принцип формообразования. Повторы точные крайне редки (встречаются на большом расстоянии), но варьируемые, варианты, модифицированные не только цементируют форму сочинений, но и создают ее. В построении крупных сцен, картин, актов, произведения в целом — это рондо, вариации; в построении небольших пьес, отдельных эпизодов и номеров — трехчастные формы с варьируемыми, зеркальными, усеченными и синтетическими репризами, или куплетно-вариационные, где в последнем куплете (как в коде) мелодия запева и припева нередко контрапунктически соединяются.

Квартет женщин (Эллен, Тетушка, Племянницы), которым оканчивается первая картина второго акта «Граймса», написан в куплетно-вариационной форме. Он звучит как задушевная песня (что подчеркнуто куплетным строением ансамбля). Мелодия флейт, создающая ощущение покорности, щемящей тоски, состояние тихой грусти, — это вступление и интерлюдия, повторяющаяся после каждого предложения. На фоне плавного аккомпанемента струнных, слегка колышущегося, как в колыбельной песне (показателен размер —  $\frac{6}{8}$ ), горькой жалобой звучат речитативные фразы женщин. Это запев. Мелодия припева, в отличие от запева, внутренне насыщена и взволнованна, и по форме припев более цельный: в каждом куплете он представляет собой слитное строение (в первом и третьем куплетах он состоит из двух фраз, во втором — слитное предложение).

Квартет (Болстроуд, Кин, Тетушка, Боулс) из первой картины первого акта, предшествующий появлению Граймса, аналогично построен. Здесь куплет — период из трех предложений: второе — секвенционный сдвиг первого (в первом куплете — на тон вниз, во втором — вверх), а третье — речитативная фраза. Третий, последний куплет, как это свойственно Бриттену, выполняет функцию синтетической репризы и коды: в нем одновременно звучат обе темы ансамбля, канонически соединенные, тесно спаянные.

Интересное строение имеет эпизод из первой картины оперы «Поругание Лукреции» — застольная песня воинов. Благодаря двуплановости действия, собственно песня становится лишь частью куплета, содержащего два предложения — мелодию Мужского Хора (комментирующего действие), которая сопровождается музыкой ноктурна, и песню с аккомпанементом воинственных фанфар. Песня же состоит из трех фраз: первые две — сольный запев, третья фраза-возглас — ансамблевый припев. В результате одна куплетная форма рождается внутри другой.

Разнообразными куплетно-вариационными построениями насыщены бриттеновские детские песенные циклы (например, «После

полудня в пятницу», ор. 7, 1934), детские оперы и, в первую очередь, «Маленький трубочист» (ор. 45, 1949).

В своих музыкально-театральных сочинениях Бриттен часто использует принцип или форму рондо. Применение подобного строения уже встречалось в оперной драматургии: у Вагнера и Римского-Корсакова, Пуччини и Прокофьева. Мало характерного привносит Бриттен, когда использует форму рондо в моменты стремительного развития действия, нарастания напряжения, где возвращение основной темы каждый раз звучит как динамическая реприза. Такой тип рондо приближается к традиционному использованию формы в оперных произведениях и менее специфичен.

Иное дело, когда принцип повтора у Бриттена, преимущественно варьированного, используется в ситуациях, где действие разворачивается неторопливо<sup>1</sup>. Это можно наблюдать в экспозиционных сценах или тех разделах картин, разворачиванию действия в которых свойствен повествовательный характер. Тогда тональности эпизодов бывают близкими тональности рефрена. Таково начало первого акта оперы «Питер Граймс» — экспозиция быта городка: появление новых людей чередуется со спокойным звучанием песни рыбаков. Неторопливый и мерный пульс в разворачивании экспозиции подчеркивается не только формой, но и господством одной тональности.

В опере «Поругание Лукреции» одновременно сочетаются два плана действия: сцены строятся путем их мерного чередования, что привносит черты рондо. Таковы, например, первая картина первого акта и вторая картина того же — две экспозиции: мужских и женских образов. В первой экспозиции рефреном служит музыка ноктюрна, во второй — простая мелодия Женского Хора, сопровождаемая нежными звуками арфы. Эпизодами во второй картине являются выразительные мелодии женщин (эпизод *B* — Лукреции, *C* — Бианки, *D* — Лючии). Эти мелодии начинаются с одной и той же декламационно-распевной фразы, иногда несколько варьированной, но каждый раз с иным развитием. В последнем проведении рефрена тема Женского Хора контрапунктически соединяется с фразой женщин (снова британовский последний куплет!), и квартет звучит как кода раздела сцены. Одинаковое начало эпизодов, песенность музыки и синтезирующий рефрен (последнее проведение) приближают форму ансамбля к куплетно-вариационной.

Рондообразно построен и первый акт оперы «Сон в летнюю ночь», где дана экспозиция трех основных групп действующих лиц (I — Титания, Обертон, Пэк и эльфы, II — две пары влюбленных, III — ремесленники) и завязка конфликта. Функцию рефрена выполняет музыка, рисующая атмосферу зачарованного волшеб-

<sup>1</sup> Вспоминаются рондообразные массовые сцены в эпических операх Римского-Корсакова («Садко», «Сказание о невидимом граде Китеже»). Но здесь нет прямых аналогий с Бриттеном: истоки, возможно, одинаковы, но претворение различно.



ного леса, — музыка оркестрового вступления к опере. Кроме того, один из крупных разделов этого действия, начинающийся с появления Гермии и Лизандра, вновь имеет черты формы рондо, где рефрен — партия Оберона<sup>1</sup>.

Рефренность ощущается также в притче для церковного представления «Река Кэрлю», которая повествует о страданиях матери, потерявшей ребенка. Рефреном следует считать две хоровые мелодии: первая — унисонная тема, обрамляющая оперу, вторую можно условно назвать «темой реки».

Эти «медленные» рондо своей неторопливой повествовательностью, лирико-эпическим тоном напоминают балладную манеру повествования.

Более того. Даже общую архитектуру своих крупных произведений, как кантата или опера, Бриттен обычно строит так, что они будто опираются на колонны повторов, и композиция в целом приобретает черты трехчастности или концентричности, а сочинение — оттенок повествовательности (это и есть редкие для Бриттена случаи неизменных, точных повторов).

Во всем этом нельзя не усмотреть проявления той специфически английской балладности, которая, наряду с отмеченными выше другими особенностями бриттеновской музыки, придает ей национально-самобытные стилевые черты. Это, повторяю, лишь отдельные, хотя и существенные черты бриттеновского индивидуального стиля. И потому избранный аспект изучения, за пределами которого остались взаимосвязи Бриттена с современными музыкальными явлениями, не должен и не может охватить все многообразие его творчества.

---

<sup>1</sup> Есть известная близость рондо первого акта «Сна в летнюю ночь» и третьего акта «Семена Котко»: в масштабности, характере рефрена — темы-ноктюрна, в том, что каждый новый эпизод формы является сценой.

**ПРОЦЕССЫ ФОРМИРОВАНИЯ БОЛГАРСКОЙ  
СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ**

Задача настоящего очерка — вкратце обрисовать пути становления симфонического творчества болгарских композиторов XX века. В нем рассматривается тот период в развитии болгарской музыки, хронологические грани которого определяются годами 1923—1944. Начало этого периода связано с крупным событием в общественной жизни Болгарии — Сентябрьским антифашистским восстанием (1923), которое послужило началом длительной активной политической борьбы за свержение буржуазно-монархического режима. Конец периода определяется победой социалистической революции в Болгарии (1944). Это двадцатилетие весьма плодотворно в развитии болгарской культуры в целом, музыкальной — в частности. Именно в данный период утвердились симфонические жанры: они разрабатывались композиторами Второго поколения<sup>1</sup>.

В 20-е годы произошел крутой перелом в развитии национальной музыкальной культуры, основы которой заложило Первое поколение болгарских композиторов<sup>2</sup>. Однако только немногие про-

---

<sup>1</sup> Обозначения «Первого», «Второго» и «Третьего поколения» болгарских композиторов, несмотря на свою условность, прочно закрепились в болгарском музыкальном искусстве. Ими определяются группы композиторов общей художественной направленности, которые работали в разные периоды развития болгарской музыки. К Первому поколению принадлежат Е. Манолов (1860—1902), П. Пипков (1871—1942), Д. Христов (1875—1941), Г. Атанасов (1881—1931), Н. Атанасов (1886) и другие; расцвет их творчества — первая четверть XX века. Ко Второму поколению относятся П. Стайнов (1896), П. Владигеров (1899), Б. Икономов (1900), Д. Ненов (1902—1953), В. Стоянов (1902), Ф. Кутев (1903), Л. Пипков (1904), М. Големинов (1908) и другие; их творчество формировалось в рассматриваемый период, почти все продолжают работать и теперь. Творческая деятельность Третьего поколения началась в 50-е годы. Это Л. Николов (1922), Ал. Райчев (1922), К. Илиев (1924), Г. Тутев (1924), Ив. Маринов (1928), Д. Христов (1933), В. Казанджиев (1934) и другие.

<sup>2</sup> В творчестве П. Владигерова, начавшего свой творческий путь раньше всех композиторов Второго поколения, этот перелом проявился еще в конце 10-х годов (первый фортепианный концерт, 1918).

изведения, такие как рапсодия «Вардар» (1922) и Болгарская сюита (1927) П. Владигерова, Фракийские танцы (1925) и симфоническая поэма «Легенда» (1927) П. Стайнова, предвосхитили будущий расцвет симфонической музыки.

С середины 30-х годов еще более активно развивается болгарская симфоническая музыка. К этому времени окончательно утвердились эстетические взгляды композиторов Второго поколения и появились первые выдающиеся симфонические произведения: симфоническая поэма «Фракия» П. Стайнова (1937), третий фортепианный концерт П. Владигерова (1937) и другие. Особенно плодотворными являются заключительные годы характеризуемого периода, когда с большей или меньшей отчетливостью сформировались национальные черты болгарского симфонизма. Эти черты особенно ярко проявились в таких произведениях, как первая симфония Л. Пипкова (1940), симфоническая поэма «Герман» Ф. Кутева (1940), гротесковая сюита «Бай Ганю» В. Стоянова (1941), Вариации на тему Д. Христова М. Големинова (1942), Рапсодическая фантазия Д. Ненова (1942) и другие.

Симфоническое творчество композиторов Второго поколения — сложное и пока недостаточно изученное явление. Чтобы разобраться глубже в его сущности, необходим многосторонний теоретический анализ созданных произведений. В своем историческом обзоре автор ставит более скромную задачу — наметить ранние этапы формирования болгарского симфонизма и выявить роль разных жанров в этом процессе.

## 1

Основные достижения композиторов Первого поколения связаны с вокальной музыкой: хоровой и сольной песней. Достигнутое здесь они пытались механически перенести в область инструментальной музыки, в том числе оркестровой. Сказанное можно в наиболее обнаженном виде наблюдать в жанре так называемой «китки» («букет», «венок»), который занимает важное место в хоровом и оркестровом творчестве первого профессионального болгарского композитора Ем. Манолова<sup>1</sup>. Вскоре (с начала XX века) начинают разрабатываться другие жанры — программная увертюра (или музыкальная картина<sup>2</sup>) и программная оркестровая сюита. Эти жанры в творчестве композиторов Первого поколения также страдали недостаточной симфоничностью раз-

<sup>1</sup> «Китка» представляет собой набор народных песен в наиболее примитивной обработке. В ней отсутствуют какие-либо принципы организации целого, за исключением наиболее общего принципа темповых контрастов. Первая оркестровая «китка» создана в 1881 году чехом Фр. Швесткой, работавшим в то время в Болгарии.

<sup>2</sup> Первая музыкальная картина «Бой под Гургулятом» написана в Болгарии И. Хохолой во второй половине 80-х годов.

вития, но введение программности все же явилось своеобразной опорой (хотя и внемузыкальной) для композиции целого.

Программность в творчестве композиторов Первого поколения имеет свои характерные черты. Во-первых, сюжеты обычно связывались с патриотической тематикой<sup>1</sup>. Во-вторых, программа представляла собой детально развернутый сюжет, что часто приводило к иллюстративности музыкального воплощения. В-третьих, использовались городские популярные песни, романсы и марши (также преимущественно патриотического содержания), которые являлись дополнительным «указанием» на программный замысел автора. Эти довольно примитивные черты программности свидетельствуют о неразвитости подлинно симфонического мышления (что проявлялось прежде всего в увертюрах). Лишь в отдельных случаях композиторы добивались более цельного развития формы, хотя в целом не выходили за рамки внешней иллюстративности (например, увертюра Д. Христова «Ивайло», 1906).

Программная сюита несколько отличалась от увертюры: в ней программа связана с пасторально-бытовой тематикой и потому в музыке отсутствует единое развернутое сюжетное действие. В связи с этим возрастает необходимость в более строгой музыкальной организации. Однако навыки в этом отношении были недостаточны. Поэтому программная сюита не могла получить широкого распространения. Лишь Д. Христов написал две четырехчастные Балканские сюиты (1903, 1916). В быстрых частях он наметил важный структурный принцип, который заключается в «низзявании» замкнутых периодов, основанных на едином музыкальном развитии, — принцип, который будет развиваться в симфонической музыке следующего, изучаемого нами периода.

Несколько особняком стоят поиски Н. Атанасова, пытавшегося в формы и средства развития западноевропейского классического симфонизма привести «цитаты» популярных городских болгарских песен. Ради этого он отказывается от «иллюстративной» программности в своих увертюрах («Христо Ботев», 1928, «Стоя лес», 1931) либо вовсе от программных жанров. Результатом указанных поисков оказались его две симфонии: первая (1913) — первый опыт болгарского композитора в жанре симфонии — и появившаяся спустя много лет вторая (1922). Первая симфония по своему характеру близка g-moll'ной симфонии Моцарта (однако менуэт заменен скерцо). Лишь в финале появляется в качестве главной партии популярная мелодия болгарской народной песни. Во второй симфонии имеется большое количество цитат популярных напевов. Эти произведения Атанасова уже выходят за рамки опытов других его современников и предвосхищают искания следующего поколения.

---

<sup>1</sup> Характерно обращение композиторов к батальным сюжетам в связи с войнами 1912—1918 годов. См. об этом: П. Сяров. Програмният жанр в българската симфонична музика преди 9. IX—1944 г. БАН, ИМ, рукопись.

В середине 20-х годов перед молодыми композиторами встали новые задачи. Им надлежало создать искусство, которое призвано было отражать динамику социальных битв, острые противоречия современности. Для этого следовало овладеть широким симфоническим мышлением (что, естественно, не умаляло значения и других жанров — камерных, музыкально-театральных). И, наконец, требовалось создать искусство национальное не путем народно-песенного цитирования, а как более глубокое выражение типичных черт психического склада болгарского народа<sup>1</sup>.

Аналогичные задачи решали в 20—30-е годы и другие европейские композиторы: Барток и Кодай — в Венгрии, Энеску — в Румынии, Шимановский — в Польше, хотя особенности общественно-политических и культурных условий, в которых работали болгарские композиторы Второго поколения, накладывали особый специфический отпечаток: необходимо было преодолеть провинциальную замкнутость болгарской музыки и приобщить ее к высшим достижениям европейской, в том числе советской музыкальной культуры. Сразу же надо оговориться, что речь идет не об ассимиляции этих достижений (так как поиски народно-национальной реалистической концепции протекали одновременно), а о нахождении самостоятельного пути. И все же на первых порах, в 20-е годы, большинство композиторов Второго поколения начинало именно с подражания некоторым образцам западноевропейской музыки.

Это было своего рода необходимостью. Отсутствие каких-либо национальных традиций неизбежно заставляло молодых композиторов обращаться к зарубежным образцам, что сыграло известную роль в преодолении инерции мышления композиторов старшего поколения и, кроме того, давало возможность накопить опыт в обращении с более сложными музыкальными формами, выработать в большей или меньшей мере дисциплину мышления.

Подражание образцам европейской музыки носило нередко внешний характер. Так, П. Владигеров в своих ранних симфонических произведениях близок позднеромантическому стилю (скрипичный концерт, 1921). Воздействие музыки Скрябина заметно на симфонических произведениях 20-х годов Д. Ненова: Баллада для оркестра (1924), Четыре эскиза для оркестра (1923). С музыкальной драматургией, мелодическим и гармоническим стилем «Поэмы экстаза» связана также поэма Б. Икономова «Жизнь, которую хотел сделать поэмой» (1931) по одноименному стихотворению болгарской поэтессы Ел. Багряны. В некоторой степени эти черты сохранились в следующей его поэме «Калиакра» (1934), хотя здесь ощущаются поиски национальной определенности в ладовой организации тематизма. К эстетике символизма близка симфоническая поэма М. Големинова «Ночь» (1933) по одноимен-

---

<sup>1</sup> Вопросу о творческом отношении к национальному фольклору посвящено немало статей эстетического характера композиторов Второго поколения.

ному стихотворению П. Яворова, равно как и первая поэма — «Рильские колокола» (1931). Зарубежные влияния можно отчасти наблюдать и в ранних произведениях Л. Пипкова, В. Стоянова, которые обратились к симфоническим жанрам позже.

Подражание инациональным образцам отчасти было обусловлено и причинами биографического характера, ибо, за исключением Ф. Кутева, все крупные композиторы Второго поколения учились и подчас длительное время жили в Западной Европе<sup>1</sup>. Тем не менее Стайнов и Кутев начали свое творчество с позиций близких к эстетике и стилю композиторов Первого поколения (Стайнов — Фракийские танцы, Кутев — скерцо, 1928), и подражание европейской музыке в их ранних произведениях встречается лишь эпизодически. Однако их зрелые сочинения («Фракия», «Герман») уже сближаются с произведениями других композиторов.

Так или иначе, вне зависимости от индивидуальных отличий, в творческой биографии большинства рассматриваемых композиторов существовал поворотный момент, который определил начало интенсивных поисков болгарского национального стиля в музыке. Обычно этот момент связывается с использованием музыкального материала, близкого к фольклорным источникам. Такими «поворотными» произведениями являются рапсодия «Вардар» Владигерова (1922 — для скрипки и фортепиано, 1928 — оркестровая редакция), первый струнный квартет Пипкова (1927), Прелюд, сарабанд и токката для фортепиано Стоянова (1931), первый струнный квартет Големинова (1934)<sup>2</sup>.

Однако интенсивный процесс формирования болгарской музыки в это время следует рассматривать шире. Он охватывает разные проблемы, для него характерно: во-первых, снижение интереса к символистским сюжетам и темам, все еще модным в послевоенные годы; во-вторых, более активное усвоение тематики, связанной с бытом и прошлым болгарского народа, а также крестьянского фольклора; в-третьих, преимущественное проявление указанного процесса в камерных жанрах, за счет симфонических и театральных.

---

<sup>1</sup> В Париже: Л. Пипков — 1926—1932, Б. Икономов — 1928—1937, М. Големинов — 1931—1934; в Вене: В. Стоянов — 1926—1930; в Берлине: П. Владигеров — 1912—1918, 1920—1932; в Дрездене: П. Стайнов — 1920—1924; в Мюнхене: М. Големинов — 1938—1939 и т. д.

<sup>2</sup> Часто годы создания этих произведений совпадали с возвращением их авторов в Болгарию. Это, конечно, не случайно. Например, Хараклит Несторов (1890—1940), живший лишь пять лет в Болгарии (1915—1920) и вероятно погибший в Берлине, в своем творчестве, по свидетельству его современников, всегда оставался в плену импрессионистской манеры (симфонические поэмы «Летний день», «Титан», «Фантастическая поэма», «Поэма-ноктюрн»). Вместе с тем нельзя забывать, что Л. Пипков написал почти целиком свою ярко национальную оперу «Девять братьев Яны» (1928—1932) в Париже.

О «поворотном» произведении в творчестве Б. Икономова вообще трудно говорить. Творческий путь Д. Ненова пока не изучен, а его архив еще не приведен в порядок.

У различных композиторов Второго поколения этот процесс протекал по-разному.

Владигеров сформировался как профессиональный композитор еще до создания ралсодии «Вардар». Он обратился к усвоению фольклора в условиях уже выработанного музыкального мышления. Поэтому фольклорные темы в его произведениях сосуществуют с мелодикой так называемого «общеславянского» типа<sup>1</sup> (обычно в духе Рахманинова). Это особенно относится к его фортепианным концертам. Разрыв между разными типами мелодики позже несколько сглаживается, однако, например, общая структура третьего фортепианного концерта мало чем отличается от структуры первого.

Зрелые симфонические произведения Стоянова чище в стилевом отношении (сюита «Бай Ганю», первый фортепианный концерт, 1942). Но в операх этого же периода («Женское царство», 1935, «Саламбо», 1937) он нередко обращается к инонациональным стилям<sup>2</sup>.

Совсем по-другому решает Големинов проблему единства между ранним периодом творчества, не связанным с фольклором, и последующей работой над фольклором. В крупнейшее произведение этого времени — хореографическую драму «Нестинарка» (1940) — автор вводит почти без изменений свою раннюю поэму «Рильские колокола» (пролог и эпилог), которая органично сочетается с позже написанной музыкой, основанной на фольклорных источниках<sup>3</sup>. Однако это не вызывает ощущения разностильности, так как вся музыкальная ткань основана на едином принципе развития. Опыт такого соединения разнородного музыкального материала композитор сделал и до «Нестинарки». Первая часть симфонической поэмы «В Юго-Западной Болгарии» (1939) представляет собой сокращенный вариант «Рильских колоколов», а музыка второй и третьей частей позже будет использована в четвертой и восьмой картинах «Нестинарки». Объединение разнородного материала на основе единых принципов тематического развития ощущается и в Вариациях на тему Д. Христова (третья, шестая вариации).

Процесс преодоления чуждых влияний в творчестве Икономова 30-х годов является до известной степени исключением на фоне общей художественной эволюции композиторов Второго поколения. Его творчество пока еще мало изучено, и обычно полагают, что его симфонические произведения до симфонической картины «Шар-гора» (1942), как и ряд произведений после 1944 года, не связаны с «болгарским стилем»<sup>4</sup>. Этот взгляд, по-моему, является

<sup>1</sup> Таким определением пользуется Е. Павлов в своей монографии «П. Владигеров». София, изд-во «Наука и искусство», 1961.

<sup>2</sup> См.: Б. Стършенов. В. Стоянов. София, «Наука и искусство», 1962.

<sup>3</sup> См.: И. Жлеббаров. Народността в танцовата драма «Нестинарка» от М. Големинов. София, «Наука и искусство», 1968.

<sup>4</sup> См.: Е. Павлов. П. Владигеров, стр. 117; Ст. Иванов. Ф. Кутев. София, «Наука и искусство», 1962, стр. 18.

ошибочным. После симфонических поэм «Жизнь» и «Калиакра» интерес Икономова к эстетике символизма и тяга к пряным гармониям исчезают. Он начинает увлекаться диатоникой натуральных ладов и строгостью структур типа равелевской сонатины для фортепиано. Это не случайно. Достижения французских композиторов — и прежде всего Дебюсси и Равеля — в расширении европейской мажоро-минорной системы на основе натуральных ладов во многом могли помочь болгарским композиторам в усвоении национального фольклора. Икономов не стремится избегать чужих влияний, как Пипков и Големинов, но он ассимилирует то, что близко его собственным устремлениям. Вот почему, когда в своей симфонии (1935) Икономов использует темы, навеянные болгарским фольклором (вторая, третья части), они не являются чужеродным телом в общей интонационной структуре произведения, хотя несколько и отличаются от тем главных партий первой и четвертой частей, основанных на пентатоническом ряде  $c — es — f — g — b$  (эти темы далеки от фольклора, хотя сам пентатонический ряд является характерным для него<sup>1</sup>). Уже в первой симфонии (1937) композитор вырабатывает тематизм, очень близкий к ладовой организации болгарского фольклора, хотя принципы его строения существенно отличаются от того общего принципа организации тематизма, к которому пришло большинство композиторов. Такой путь ассимиляции чужого музыкального стиля, который одновременно является близким к стремлениям Икономова, существенно отличается от общей направленности творческих исканий композиторов Второго поколения. Это будет более свойственно композиторам Третьего поколения, и Икономов отчасти предвосхищает их практику.

Но различия художественных индивидуальностей композиторов Второго поколения заключаются не только в их творческом взаимодействии с современной зарубежной музыкальной культурой. Различия эти лежат глубже: они с разных позиций подходили к созданию национального искусства. Големинова и Ненова больше интересует обрядовое начало, условность архаического быта. Пипкова и Кутева более привлекает социальная тематика, что проявляется очевиднее всего в выборе и трактовке сюжетов. Все это в конечном итоге обуславливает и разные типы преломления общей музыкальной концепции в творчестве композиторов Второго поколения, разные типы трактовки национального начала.

## 2

В рассматриваемый период болгарские композиторы проявляли свои силы во всех жанрах оркестровой музыки. Симфоническая поэма пользовалась особым предпочтением, хотя художе-

<sup>1</sup> См.: Ст. Джуджев. Теория на българската народна музика, т. II. София, «Наука и изкуство», 1955, стр. 126.



ственные результаты оказывались не столь значительными. Многочастные симфонические жанры занимали меньшее место, и опыты в этой сфере отличались особой пестротой. Однако именно здесь композиторы добились больших творческих успехов. Несколько особняком стоит инструментальный концерт. К нему впервые обратились композиторы Второго поколения, но до середины 40-х годов этот жанр не получил большого распространения, к тому же мало развивался во взаимодействии с другими жанрами. Зато в начале 50-х годов его судьба круто изменилась в творческой практике Третьего поколения. Лишь немногие композиторы обратились к симфонии и в связи со сложностью задач художественные результаты оказались неравноценными. Наибольшее развитие получила симфоническая поэма: здесь не приходилось преодолевать груз традиций, можно было много экспериментировать.

Симфонические поэмы писали почти все композиторы Второго поколения, за исключением Стоянова, который обратился к этому жанру позднее, и Владигерова, написавшего до 1944 года лишь одну программную увертюру. Некоторые из них (Стайнов и другие) симфонической поэме уделяли много внимания. Причины этого предпочтения разные. Возможно, сказывается традиция Первого поколения в области программной музыки<sup>1</sup>. Другая причина — увлечение на первых порах модными символистскими сюжетами, для которых симфоническая поэма оказалась наиболее удобной формой воплощения. Границы этого жанра определены нечетко. К ним примыкают программная увертюра и симфоническая картина. Однако стремление к целостности музыкально-драматического замысла наиболее ясно выявлено в поэме (хотя, например, М. Големинов пишет симфоническую поэму в трех частях жанрово-бытового характера — «В Юго-Западной Болгарии», а А. Карастоянов вводит и хор — «Мадарская легенда», 1939).

До середины 40-х годов симфоническая поэма прошла значительный путь развития. В некоторых ранних образцах можно обнаружить связь с программной музыкой Первого поколения. В качестве характерного примера назовем симфоническую поэму «Легенда» Стайнова (1927). Программой для произведения послужил рассказ И. Йовкова «Самая верная стража» (из «Старопланинских легенд»). В выборе сюжета заметно новое — отказ от внешне трактованной патриотической тематики и интерес к старинному быту болгарского народа. Больше того: композитор не стремится следовать за перипетиями сюжета, а в названии произведения не объявляет литературного источника своего замысла. Однако, несмотря на стремление Стайнова к обобщенной программности, он невольно все же обратился к принципам иллюстратив-

---

<sup>1</sup> Вероятно, хронологически первую симфоническую поэму написал Петко Наумов (1879—1933). В его поэме «Скорбь и радость» (1907), не имеющей развернутого сюжета, отсутствует иллюстративность, характерная для программных увертюр того времени, в том числе и его собственных.

ной драматургии<sup>1</sup>. Поэма состоит из нескольких эпизодов, не образующих драматургического единства из-за большого количества используемых тем. Причем трактовка «тем-характеристик» во многом сходна с практикой Первого поколения. Для Стайнова темы его «Легенды» не являются выражением какой-либо обобщенной идеи, это скорее аллегорические характеристики действующих лиц. Так, тема с увеличенной секундой, основанная на VII главе Октоиха монаха Драготы, призвана обрисовать Хаджу Эмина<sup>2</sup>. Уже в первом эпизоде поэмы проходят все четыре основные темы — так с самого начала создается ощущение иллюстративности, которое усиливается в дальнейшем (а традиционное для листовской драматургии фугато перед последним эпизодом неорганично). Однако столь прямолинейная образная трактовка программности, выработанная прежней музыкальной традицией, в целом не характерна для практики Второго поколения, но исключению, тем не менее, подтверждают связь, существовавшую между двумя этими поколениями<sup>3</sup>.

Пути к преодолению несоответствия между обобщенным программным замыслом и его иллюстративным воплощением бывали порой противоречивыми. Пример тому — первая поэма Икономова «Жизнь, которую хотел сделать поэмой». Произведение построено на трех основных темах, которые автор называет «идеями». Это идеи «вечного поиска», «желания» и «страдания». К этим темам прибавляются еще две, не являющиеся «идеями» — темы «невинного детства» и «страстной любви». Музыкальная драматургия очень близка к скрябинской «Поэме экстаза». Томительная атмосфера, созданная темой «вечного поиска» (первая идея), нарушается с появлением темы «невинного детства», которая приводит к теме «желания» (вторая идея), обнаруживающей все качества скрябинских тем — соло скрипки, арпеджио арфы на целотонном звукоряде. Затем вторгается тема «страдания» (третья идея) — увеличенные трезвучия труб. Это первая драматургическая кульминация. Дальше вновь начинается томление (тема «страстной любви»), снова вторгается тема «страдания». Разработка всех тем приводит к экстазу (реприза тем — вторая драматургическая кульминация).

В дальнейшем стремление Икономова приспособить этот тип драматургии к национально-легендарным сюжетам («Калиакра») не привело к удаче. Он переключает свое внимание на «чистые»

---

<sup>1</sup> Вот почему так легко «проиллюстрировать» сюжет «Легенды», подставляя эпизоды литературного источника, как это делает В. Кръстев в своей книге «Петко Стайнов». София, БАН, 1957.

<sup>2</sup> Для характеристики турок в «Калиакре» Икономов также использует тему с увеличенной секундой, хотя тип музыкальной драматургии здесь скорее связан с символистской эстетикой.

<sup>3</sup> Интересно попутно отметить использование Владигеровым в конце его увертюры «Земля» (1933) бывшего национального болгарского гимна «Шуми, Марица». К этой мелодии часто обращались и авторы программной музыки Первого поколения.


жанры (симфониетта и первая симфония) и лишь позже снова обращается к программности (симфоническая картина «Шар-гора»).


Стремление преодолеть иллюстративность в симфонической поэме выражается и в обращении к программной сюите. К этому времени (30-е годы) композиторы уже пришли к более четкому циклу непрограммной сюиты, на который они могли опереться, осуществляя свой программный замысел. Этим путем шел Стайнов. Цикл его сюиты «Сказки» (1930), в котором программы отдельных частей, заимствованные из народной фантастики, не связаны единым сюжетом, во многом близок к циклу его же Фракийских танцев (первая часть — быстрая, вторая часть — медленная, третья и четвертая части — быстрые). В «Сказках» лишь добавлена еще одна медленная (первая) часть. Однако это добавление очень существенно: благодаря ему Стайнов приходит к дважды проведенному чередованию медленных и быстрых частей, которое позднее становится основной структуры его симфонической поэмы «Фракия»<sup>1</sup>. Дважды проведенное чередование медленных и быстрых частей является характерным и для некоторых других, причем лучших, произведений композиторов данного периода. К высшим достижениям болгарской симфонической музыки до 1944 года в сфере симфонической поэмы, помимо «Фракии», принадлежит «Герман» Кутева. Заимствование сюжетно-образных тем из крестьянского быта и верований при обобщенном, точнее внелитературном, типе программности характерно для общей тенденции развития симфонической поэмы композиторами Второго поколения.

Многочастные симфонические сочинения занимают значительное место в их творчестве. Наибольшее внимание уделялось танцевальной сюите: все остальные типы многочастности в большей или меньшей мере связаны с ней. Рассматривая их эволюцию, нельзя не заметить, что здесь меньше, чем в других жанрах, сказалось увлечение зарубежными музыкальными «моделями». Вместе с тем, существенно еще одно важное качество сюит — их активное взаимодействие с другими симфоническими жанрами.


В области танцевальной сюиты композиторы Второго поколения добились известных успехов. Ее ранние образцы — Фракийские танцы Стайнова и Болгарская сюита Владигерова, где ясно проступают черты новых устремлений: отказ от программности, относительно устойчивая структура, опора на крестьянский фольклор. Однако в первой из них заметна связь с сюитами Д. Христова. Это относится преимущественно к трактовке музыкального материала. Например, в последней части Фракийских танцев («Ръченица»), как и у Д. Христова, появляется музыкальный материал, далекий от фольклора (эпизоды в E-dur, C-dur), —

<sup>1</sup> За год до создания «Фракии» Стайнов написал увертюру «Балканы» (1936), где использовал традиционную схему сонатной формы с развернутыми вступлениями и кодой.

традиционный вальс, лишь приспособленный к неравнодольному метру фольклорного танца (ръченица идет на  ).

А в первой части («Пайдушко») использование ритмических групп секстолей превращает неравнодольный метр танца (пайдушко хоро на  ) в вальсообразный трехдольный метр с

акцентом на второй доле, напоминая опять же опыт Христова (четвертая часть первой Балканской сюиты, где пайдушко запи-

сано на  )<sup>1</sup>. Стайнов использовал также и принцип

Д. Христова в построении формы путем нанизывания замкнутых периодов, который в дальнейшем получит иную, нетрадиционную трактовку (Владигеров в своей сюите ищет непрерывно развивающуюся форму, основанную на тематической разработке).

Главное достижение названных произведений — это закрепление архитектоники цикла. Обе сюиты состоят из четырех частей (быстрая, медленная, быстрая, быстрая). Из них самая устойчивая — последняя часть, ръченица (в других болгарских сюитах ръченица заменена иными танцами также неравнодольного метра). Больше всего разнообразия проявляется в трактовке медленной части (здесь встречается медленный хоровод либо медленная песня).

Во второй половине 30-х годов растет интерес к другим многочисленным жанрам.

Прежде всего это программная сюита. Иногда она основана на театральной музыке и связана с драматургией первоисточника (сюита «Нестинарка» Големинова, его же трехчастная симфоническая поэма «В Юго-Западной Болгарии» — эскиз к балету «Нестинарка»). Иногда программный подзаголовок предпосылается сюитам прикладного характера («Весна над Фракией» Пипкова, и другие).

Программные сюиты в полном смысле этого слова написали лишь Стайнов («Сказки») и Стоянов («Бай Ганю»). В первой из них наиболее ясно проступают черты драматургии танцевальной сюиты, о чем уже говорилось выше, хотя жанровый характер материала отступает на второй план. Связь между «Бай Ганю» (программа заимствована из рассказов А. Константинова, связанных лишь общим героем) и танцевальной сюитой более опосредована. Произведение состоит из четырех частей, но финал («В де-

<sup>1</sup> Превращение  $\frac{5}{16}$  в  $\frac{3}{8}$  будет встречаться у болгарских композиторов и позже (см. скерцо первой симфонии Пипкова).

ревне») медленный. Такая структурная инородность финала вызвана, по-видимому, особенностями замысла этой части, не связанной с программой первых частей. Выделяется вторая часть («Бай Ганю в Вене») — она начинается в медленном темпе, затем чередуются несколько жанровых эпизодов, иллюстрирующих происходящее действие (вальс, рьченица главного героя и т. д.)<sup>1</sup>.

По своим структурным закономерностям программная сюита оказалась весьма неустойчивой, так как она стояла на грани двух более определенных жанров — симфонической поэмы и оркестровой (танцевальной) сюиты. Поэтому композиторы позже обращались к ней редко. Однако она сыграла важную роль в преодолении прикладного характера танцевальной сюиты. В 1943 году появляется «Сакарская сюита» Кутева, которая заметно отличается от ранних танцевальных сюит как в трактовке фольклорного материала (в медленных частях), так и в структуре цикла. Она состоит из четырех частей, но здесь порядок иной (медленная — быстрая, медленная — быстрая).

Для преодоления прикладного характера многочастных симфонических сочинений важную роль сыграла работа композиторов в музыкально-театральных жанрах. Это относится не только к сюитам, основанным на театральной музыке; так, в 1942 году Големинов написал Вариации на тему Д. Христова, драматургия которых во многом близка драматургии балета «Нестинарка».

Одночастные непрограммные симфонические произведения в этот период очень близки к сюитам. Они занимают скромное место, возможно, из-за жанровой неопределенности. Однако именно в силу этого здесь традиции меньше сковывала композиторов, и они легче могли освободиться от «бытовизмов». Стремление к симфонизации фольклорного материала в условиях одночастности в некоторых случаях приводило к сложным музыкальным структурам, в которых с большей силой проявились национальные особенности симфонического мышления.

Чаще всего авторы называли такие произведения рапсодиями (рапсодия «Вардар» Владигерова, Рапсодия Кутева, Рапсодическая фантазия Ненова, сюда же можно отнести симфоническое скерцо Стайнова). Общее в этих рапсодиях то, что почти все они основаны на фольклорном материале. Изучая их, яснее обнаруживаешь тот качественный скачок, который совершили к концу данного периода композиторы Второго поколения в трактовке национального начала. Если в названных произведениях Владигерова и Кутева ощущается стремление к усвоению крестьянского фольклора, к опоре на его принципы развития (нанизывание периодов — характерный принцип структурной организации танцевального

---

<sup>1</sup> Первые три части во многом напоминают драматургию «Петрушки» Стравинского (первая и третья части — единый поток движения, вторая часть психологически действенна). Это сходство, однако, является чисто внешним: в сюите Стоянова нет глубины замысла, она привлекает больше красочностью музыки.

фольклора), то у Ненова эти принципы качественно изменяются, более подчиняясь симфонической логике развития (хотя Рапсодическая фантазия — произведение скорее бытового характера). Симфонизация структурных особенностей национального фольклора и принципов его развития — одна из наиболее характерных черт творческих исканий данного периода.

Эти искания меньше коснулись инструментального концерта. Разнообразие проявлений здесь противостоит однотипность решений, активному взаимодействию с другими жанрами — замкнутость, изолированность, непрерывной изменчивости — постоянство используемых структур. Такой характер концерта обусловлен тем, что до 1944 года к нему обращались лишь два композитора — Владигеров (три фортепианных концерта и один скрипичный) и Стоянов (один фортепианный)<sup>1</sup>. Они трактовали концерт преимущественно как традиционный, академизированный жанр и решали в нем лишь виртуозные задачи.

Все три фортепианных концерта Владигерова (1918, 1930, 1937) строятся по одному типу (с небольшими отклонениями). После развернутого вступления виртуозного характера начинается взволнованная тема главной партии (с октавной фактурой), которая далее развивается стереотипными мелодическими формулами («общеславянского» склада). Потом идет связующая партия (с мелкой виртуозной техникой), приводящая к лирической теме побочной партии в параллельном мажоре (в третьем концерте тема побочной партии — танцевальная, с «испанизмами», которая, однако, приводит к лирике). Вслед за виртуозной заключительной партией (с мелкой техникой) драматически вторгается небольшая разработка, которая приводит к динамической репризе. Вторая часть медленная, лирически-созерцательная, с танцевальным эпизодом в середине (первый концерт — «Экзотический вальс», второй концерт — нечто «испанское»). Третья часть, в форме сонаты либо рондо-сонаты, — танцевального характера с использованием мелодий популярных городских песен. В том же плане выдержан концерт Стоянова (1942), несмотря на большую чистоту стиля и более индивидуализированную структуру. В одночастном скрипичном концерте Владигерова также можно различить три части цикла с теми же характерными особенностями. К этому типу приближаются и одночастные «Бурлеска» для скрипки с оркестром (1921) и Концертная фантазия для виолончели с оркестром (1941) Владигерова, в которых еще сильнее проступает эстрадно-виртуозный характер.

Проникновение национального фольклора в этот академизи-

---

<sup>1</sup> Единственный фортепианный концерт Ненова (1936) по ряду причин остался изолированным явлением в этом жанре (см. о нем: Св. Стоянов а. Българския клавирен концерт до 1944 г. София, БДК, рукопись). Концерт для фортепиано, духовых и ударных Пипкова (1931) утерян.

рованный жанр — заметное явление в формировании болгарской симфонической музыки. Правда, условия такого проникновения подготовлены самой академической традицией, согласно которой, начиная еще с венской классики, финал насыщался народно-танцевальными моментами. Вот почему даже в своих ранних концертах (первый фортепианный и скрипичный), в целом еще далеких от воплощения «национального стиля», Владигеров использует в финалах распространенные народные мелодии. Во втором концерте популярная болгарская мелодия введена также во вторую часть; в некоторой степени с болгарской мелодикой связана и тема главной партии первой части. А в третьем концерте популярные мелодии проникают и в первую часть (но только в главную партию!). Владигеров использует фольклорный материал скорее как «национальный орнамент», и подобные цитаты в его произведениях мирно уживаются с «общеславянскими», «испанскими» и т. п. темами. К тому же большая часть цитат взята не из основной сокровищницы крестьянского фольклора, а из бытовавших в то время городских романсов, часто весьма сомнительных по качеству музыки (например, в финале второго концерта). Еще более усиливает орнаментальный характер цитат тематическое развитие «славянского» типа с мелодическими формулами, кочующими из одного произведения в другое.

Однако с наибольшими трудностями болгарские композиторы столкнулись в области симфонии. Сложность жанра, с давно и прочно сложившимися традициями, явилась трудно преодолимым препятствием. Некоторые композиторы порой ограничивались лишь введением фольклорных тем в чуждую симфоническую структуру — в иной образный строй музыки. Так поступает, например, Ненов в своей симфонии (1922), где первые три части во многом близки к симфониям Брукнера и лишь в медленном финале используется протяжная народная песня «Грозданка по двору ходила». Во многом такой подход аналогичен предшествующим опытам Н. Атанасова, хотя фольклорная цитата теперь органичнее связывается со всей музыкальной тканью, а вторая тема финала со своей ладовой переменностью (минор-мажор) близка ладовым особенностям цитируемой песни. Сам двадцатилетний композитор был, вероятно, неудовлетворен своей симфонией и сразу же начал еще две, которые ему тоже не удалось и остались лишь в набросках.

В симфонии (1939) Владигеров опирается на свой же опыт в концертном жанре. Несмотря на «орнаментальный принцип» в цитировании народных напевов и стилистическую пестроту музыкального материала, в структуре первой части выступают некоторые черты, близкие к общим исканиям композиторов того времени. Во многом этот путь внедрения фольклора в симфонию напоминает практику Владигерова в жанре инструментального концерта. Однако композитор здесь менее уверен в себе, лишившись

той опоры, которой служили ему виртуозность и другие привычные черты инструментального концерта<sup>1</sup>.

Высшее достижение болгарской музыки изучаемого нами периода — симфония Пипкова. Это — первое произведение композитора в области чисто симфонической музыки. Но работа в оперном, кантатном и камерном жанрах во многом обусловила успех композитора в жанре симфонии. По свидетельству Пипкова, она навеяна событиями гражданской войны в Испании<sup>2</sup>, что, вероятно, придало ее драматическому замыслу эпический характер. В такой эпической трактовке драмы проявляется еще одна характерная черта симфонической музыки композиторов Второго поколения (это свойственно, например, и Големинову).

Наш обзор симфонических жанров, естественно, не может дать полного представления о путях развития болгарского симфонизма 20-х — начала 40-х годов. Для этого требуется более развернутый тематический анализ, что, однако, выходит за рамки данного очерка.

---

<sup>1</sup> В 1937 году появились еще две симфонии: первая Икономова и симфония «Шахтеры» Карастоянова. Трехчастная симфония Икономова в известной мере предвосхищает некоторые тенденции в творчестве Третьего поколения и поэтому здесь не рассматривается. Симфония Карастоянова является скорее шестичастной программной сюитой.

<sup>2</sup> См.: К. Илиев. Любомир Пипков. София, «Наука и искусство», 1958.



●

## НАРОДНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ВЬЕТНАМА

В течение своей почти пятитысячелетней истории вьетнамский народ, несмотря на ожесточенные и разрушительные войны, сумел сохранить самобытную культуру, ценнейшие памятники архитектуры, скульптуры, живописи и литературы. Столь же богата и народная музыкальная культура. Так, всего за несколько лет после освобождения страны от французских захватчиков было собрано в северной части Вьетнама более 6000 народных мелодий и найдено 105 видов народных музыкальных инструментов, что позволило создать оркестр национальной музыки.

Вьетнам — страна высокой и древней культуры. Однако буржуазные исследователи высказывали совершенно иной взгляд на вьетнамскую культуру вообще и музыку в частности. Они ставили под сомнение самобытность и самостоятельность вьетнамской музыки и подчеркивали влияние на нее других культур. Между тем, история вьетнамского народа — история непрекращавшейся борьбы за право на самостоятельную жизнь, и вьетнамской музыке тоже приходилось отстаивать свою самобытность.

Задача вьетнамских музыкальных деятелей состоит в том, чтобы опровергнуть искаженное представление о вьетнамской музыке и установить истину в вопросе о взаимодействии культур Вьетнама и других стран. Это трудная, но чрезвычайно важная задача, и в рамках одной статьи невозможно охватить ее в целом. Здесь будут изложены лишь основные сведения о вьетнамских народных музыкальных инструментах.

Огромное разнообразие инструментов во Вьетнаме объясняется тем, что страна населена более чем шестьдесятю народностями, имеющими свой язык, обычаи, свое понимание музыки. Многообразие типов инструментов обусловлено и специфическими природными условиями. Вьетнам расположен в тропиках с вечнозеленой

растительностью и множеством видов животных. Только из бамбука здесь изготавливается более десяти видов музыкальных инструментов. Скорлупа кокосового ореха служит резонансным корпусом для одного из струнных инструментов. В труднопроходимых джунглях встречаются породы палисандрового дерева, отличающиеся необычайной твердостью и прочностью, так что корпус изготавливаемых из этих деревьев ударных инструментов не изнашивается в течение веков, а очень красивый рисунок разреза их стволов сказывается на внешнем виде инструментов. Из кожи, костей, рогов и волос водящихся во Вьетнаме животных выделяются важные детали для музыкальных инструментов.

Географически Вьетнам является как бы перекрестком морских путей — с запада на восток и с юга на север. Еще в древности торговые корабли со всего света останавливались во вьетнамских портах, привозя и увозя с собой не только товары, но также песни, а вместе с ними, надо полагать, музыкальные инструменты. И если некоторые инструменты других народов являются родственными вьетнамским инструментам, это могло объясняться не только привозом их во Вьетнам (как уверяли буржуазные исследователи), но и наоборот — вывозом из Вьетнама.

О музыке вьетнамского народа написано еще очень мало. Проблемы национальной культуры стали серьезно изучаться лишь после Августовской революции 1945 года, когда было свергнуто господство французских колонизаторов и японских захватчиков и во Вьетнаме установилась народно-демократическая власть. Так как история вьетнамской музыки еще недостаточно изучена, трудно с полной определенностью говорить о месте и времени появления тех или иных инструментов.

Некоторые вьетнамские инструменты, обладающие яркими национальными признаками, имеют «родственников» среди музыкальных инструментов других народов. Таков, например, двухструнный смычковый инструмент *дань-ньи*, распространенный также в Китае, Индии и некоторых районах СССР; разница лишь в количестве струн, форме резонансного ящика и в украшениях. О месте его возникновения сейчас еще трудно судить. Но издавна пользующиеся популярностью во Вьетнаме трехструнный щип-

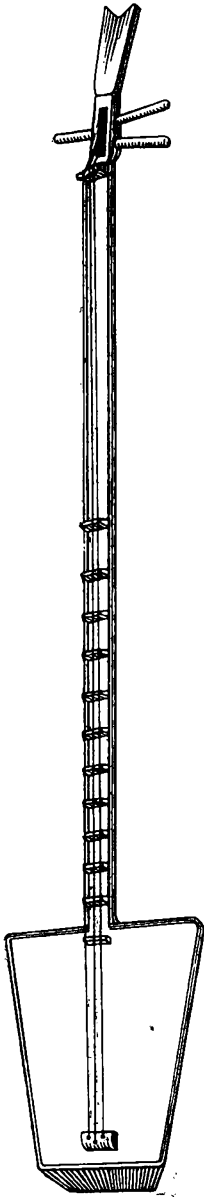


Рис. 1.  
Дан-дэй

ковый *дан-дэй* с резонансным ящиком в трапециевидной форме (рис. 1), однострунный щипковый *дан-бау* (рис. 2), ударный *дан-трынг* из стволов бамбука разных размеров (рис. 3) и некоторые другие мы не встретим больше ни в одной стране. И хотя об их происхождении высказывают различные мнения, можно, на наш взгляд, утверждать, что они были созданы вьетнамским народом.

В силу исторических причин не все вьетнамские инструменты сохранились до нынешнего времени. Но представление о них дают народные легенды, пословицы и письменные источники.

Герой одной из любимых народных сказок, бедный дровосек по имени Тхать Шань убивает злого дракона и спасает царевну и принца подводного царства. Он отказывается от всех ценных наград и просит подарить ему лишь струнный инструмент. В его руках этот инструмент издает чудесные звуки, благодаря которым царевна излечивается от немоты, а из рук вражеских воинов выпадают мечи, так как их охватывает чувство справедливости и тоска по родине. Какой это инструмент — в сказке не говорится, но по звукоподражательному сочетанию «тик-тик-тинь-танг» (что соответствует русскому «трень-брень») можно думать, что имелся в виду инструмент щипковый. В другой сказке повествуется о колоколе из черной бронзы, мощные звуки которого, долетев до дворца китайского императора, вызвали из его кладовых золотого буйвола. Придя во Вьетнам, этот буйвол образовал под Ханоем красивое озеро Хотэй (то есть Западное озеро). Реальным инструментом, преобразенным в сказке народной фантазией, очевидно был большой колокол, с незапамятных времен созывавший народ в пагоды на религиозные праздники. Этот колокол обладает гулким, долго тянущимся звуком.

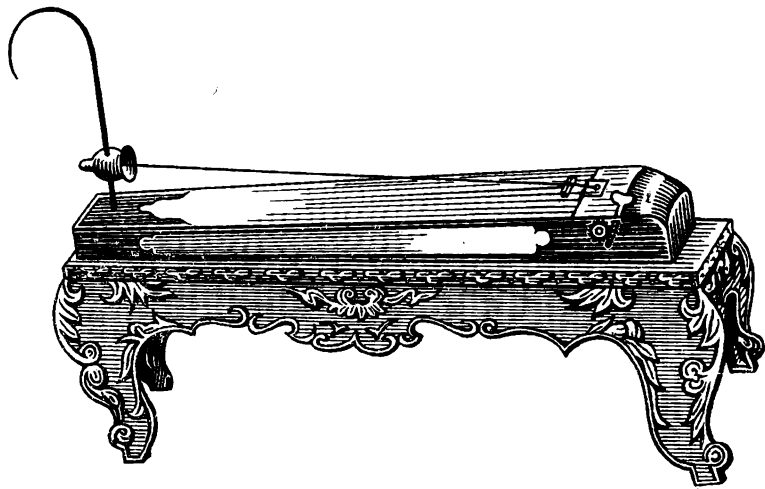


Рис. 2.  
Дан-бау

В старинных пословицах не раз встречаются упоминания музыкальных инструментов, а порой и их характеристики. Так, в одной пословице говорится: «Дан-бау должен слушать только тот, кто на нем играет. Девушкам слушать дан-бау нельзя». На дан-бау раньше играли одни мужчины, так как считалось, что выразительные и нежные звуки этого инструмента могут внушить девушке любовь к исполнителю, что феодальной моралью не допускалось.

В начале XX столетия в районе Фули и, несколько позже, в других районах Северного Вьетнама было найдено много бронзовых и латунных предметов VI—III веков до нашей эры, в том числе барабаны, колокола и колокольчики. А совсем недавно в деревне Ндут-Льенг-Крак (Южный Вьетнам) был обнаружен набор каменных плит различных размеров; достаточно самого легкого удара колотушкой по камню, чтобы он мгновенно зазвучал.

Некоторое представление о старинных вьетнамских оркестрах мы получаем по памятникам изобразительного искусства. Напри-

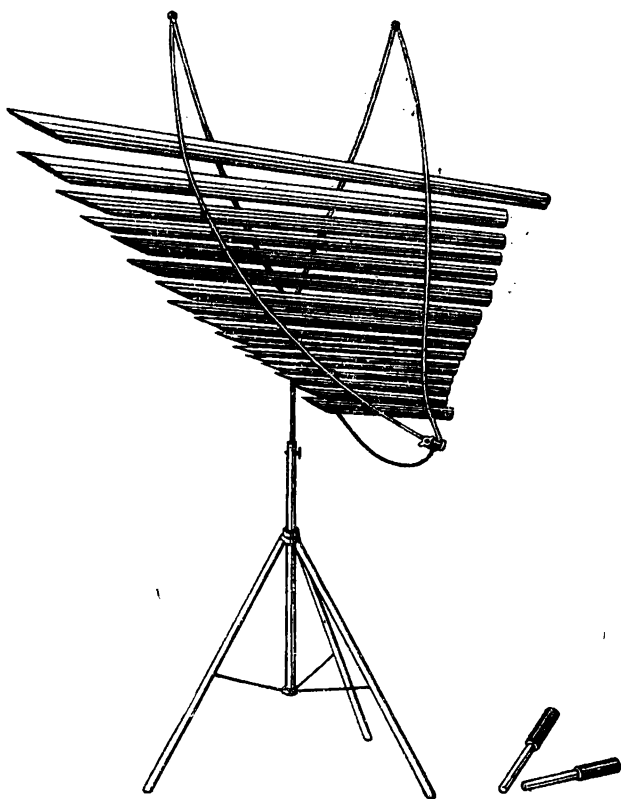


Рис. 3.  
Дан-трынг



надцатиструнный щипковый инструмент *дан-тхапрук* перестраивается не так быстро, но в остальном не уступает другим и принадлежит к числу главных инструментов для аккомпанемента пению. Названный выше дан-трынг и тридцатиструнный ударный *дан-тамтхапрук* во время игры не перестраиваются и не могут подражать речевой интонации, но их звучание очень своеобразно: дан-тамтхапрук передает радостное, веселое чувство, а при звуках дан-трынга возникают ассоциации с лесом, горами и джунглями, а потому оба инструмента применяются при исполнении песен определенного характера.

Музыкальные инструменты для аккомпанемента пению могут служить и оркестровой игре, например, в праздничном, похоронном, танцевальном оркестре и т. п.

Под открытым небом, в праздничные дни, в день приношения духам, а также в боях обычно применяются инструменты с громким звучанием, большая часть которых принадлежит к числу ударных и духовых. Такие инструменты играют важную роль и в оркестре, сопровождающем народные танцы: танец с барабанами, танец с бамбуковыми палками и другие. По мере необходимости эти инструменты могут, вместе с инструментами для аккомпанемента пению, исполнять характерные эпизоды в театральных спектаклях, особенно при изображении ссоры, драки, сражения или похода.

Народность тэйnguен (на западе Центрального Вьетнама) во время танцев пользуется набором гонгов различных размеров. Каждый музыкант играет на каком-либо одном гонге и, точно ударяя в нужный момент, участвует в исполнении пьесы. При этом музыканты танцуют вместе с народом.

Во время обрядовых праздников применяются в храмах: большой двухсторонний барабан *чонг-дэн*, деревянный барабан *мо-дэн*, гонг *тьен* или *фэнла*. В пагодах используются: большой подвесной колокол *тюонг*, настольный колокол *тюонг-бан*, настольный деревянный барабан *мо-тюа*, а в больших пагодах — также огромный двухсторонний барабан *чонг-шам* и духовой инструмент из раковины большой улитки *кэн-окху*. Во время молитвы буддийский священник часто играет еще на небольшой металлической тарелочке *дау*.

Для сообщения известий и приказов властей использовался бамбуковый или деревянный барабан *мо*, а для особо важных сообщений добавлялся двухсторонний барабан *чонг*. При феодализме и в колониальный период приказы властей во Вьетнаме сообщал (как тогда его называли) «Человек с бамбуковым мо». Он шел, держа барабан левой рукой, и палочкой в правой руке ударял по инструменту, а после игры медленно и громко произносил то, что было нужно сообщить. Вьетнамский народ называл его «Тханг-мо», то есть «Мальчик с мо». Хотя этот глашатай обычно бывал стариком, он все же продолжал считаться мальчиком, потому что выражал не свою собственную, а господскую мысль.

Особенно надо подчеркнуть, что музыкальные инструменты Вьетнама всегда были тесно связаны с народной борьбой за независимость и свободу. В исторических источниках при рассказе о победе над врагом очень часто можно встретить слова: «Полно звуков барабанов и гонгов». В 1930—1931 годах, когда была установлена Советская власть в северо-вьетнамских провинциях Нгеан и Хатинь, и во время восстания 1940 года в Южном Вьетнаме непрерывно звучало все, что только могло звучать, чтобы объединить народ и направить против феодалов и колонизаторов. В годы Сопротивления барабаны и мо не только служили необходимейшими орудиями для партизанских сообщений, но и непосредственно участвовали в боевых действиях. Так, когда враги засели в одной из деревень провинции Митхо, партизаны пустили в ход барабаны, гонги и мо, на которых играли непрерывно. Эти звуки так действовали на психику врагов, что захватчики были вынуждены убраться восвояси.

В Южном Вьетнаме, чтобы созвать народ на уборку урожая или высаживание рассады, используется духовой инструмент из рога буйвола *кэн-тува*. В горных зонах джунглей народ играет на барабанах, гонгах, мо и других инструментах для защиты урожая от диких зверей. Играют на них также во время охоты в лесу и ловли рыбы в море.

Следует, однако, отметить относительность приведенной классификации музыкальных инструментов. Она основывается на прежней практике использования инструментов в жизни народа. В наши дни разделение музыкальных инструментов по их функции в повседневном быту уже не оправдывает себя, так как в современном Вьетнаме и народное и профессиональное искусство теперь допускает любые инструментальные сочетания.

Вьетнамские струнные инструменты можно разделить на три основных типа — смычковые, щипковые и ударные.

Смычковые инструменты Вьетнама отличаются тем, что все они — двухструнные, причем волос смычка продевается между струнами, так что отнять смычок от инструмента невозможно. Поэтому далеко не все штрихи осуществимы на этих инструментах. Нельзя на них также применять пиццикато и двойные ноты. Зато очень разнообразна техника левой руки. Почти все вьетнамские смычковые инструменты не имеют грифа. Палец лишь притрагивается к струне, и степень нажатия определяют интонационные оттенки извлекаемого звука, а потому музыкант имеет возможность исполнять всевозможные мелизмы, трели и глиссандо. Среди смычковых инструментов особенной популярностью пользуются двухструнный с кожаной декой *дан-ньи*, двухструнный с резонансным ящиком из скорлупы кокосового ореха *дан-гао* и другие.

Большое число вьетнамских щипковых инструментов различаются в зависимости от того, снабжены ли они шейкой с ладами

или же являются инструментами безладовыми. Лады на вьетнамских инструментах обычно изготавливаются из дерева, бамбука или слоновьего бивня. В одних случаях они располагаются по пентатонике (имеются в виду нереконструированные инструменты), в других — по диатонике. И те и другие имеют все возможности для воспроизведения многочисленных оттенков человеческого голоса. На инструментах с ладами применяется способ нажатия струны с разной силой на том же ладу, которые всегда очень высоки. На безладовых инструментах для этой цели используется скольжение пальцев, как на смычковых инструментах. Некоторые щипковые хотя и не снабжены шейкой, все же обладают подобной возможностью. Среди щипковых инструментов особенно распространены во Вьетнаме: двухструнный с резонансным ящиком в форме полной луны *дан-нгуэт*; четырехструнный *дан-ты*; двухструнный с резонансным ящиком в восьмиугольной форме *дан-шэн*; трехструнный с резонансным ящиком трапециевидной формы *дан-дэй*; трехструнный с кожаной декой *дан-там*; четырехструнный с грушевидным резонатором *дан-тиба*; однострунный *дан-бау*; шестнадцатиструнный *дан-тахпук* и другие.

Издавна известны во Вьетнаме ударные струнные инструменты. Один из них — *дан-чонг-куан* — служит лишь ритмическим целям, другие используются для исполнения мелодий. Мелодические инструменты снабжены металлическими струнами, а ритмический инструмент — струной из джута, тростника или молодого бамбука. Ударяют по струнам палочками, колотушками или просто пальцами. Звучание ударных струнных инструментов очень своеобразно. Тридцатиструнный ударный инструмент *дан-тамтхпук* издает звуки, похожие на звук европейских цимбал, но гораздо более мягкие.

Вьетнамские духовые инструменты изготавливаются преимущественно из бамбука, дерева или рога, но часто также из латуни или раковины большой улитки. Поэтому их приходится группировать не по материалу, из которого они сделаны (как принято в отношении инструментов европейского симфонического оркестра), но по способу звукоизвлечения.

Первую группу составляют инструменты, где вдуваемая струя воздуха рассекается об острый край отверстия в стволе: это группа флейтовых (лабиальных) инструментов. Поперечная флейта во Вьетнаме называется *шао*, а продольная — *тьеу*. Вторую группу составляют инструменты, где струя воздуха приводится в колебательное состояние благодаря вибрации помещенной на ее пути тонкой и эластичной пластинки: это группа язычковых инструментов. Самым главным и популярным инструментом этой группы является *кэн*, очень похожий на распространенную в Закавказье зурну. Наконец, третью группу составляют инструменты, где воздушная струя приводится в колебательное состояние напряженными губами играющего: это группа мундштучных (амбюшюрных) инструментов. К ней относятся инструменты, изготавливаемые из буйво-



лового рога или из раковины большой улитки, например *кэн-ту-ва* и *кэн-окху*.

Трубки вьетнамских духовых инструментов бывают цилиндрические и конические. Цилиндрические применяются в флейтах, конические — в тростевых и мундштучных инструментах. Отверстия на духовых инструментах имеют овальную или круглую форму. Кроме отверстия для вдувания и игровых отверстий, иногда еще просверливаются особые отверстия для изменения тембра инструмента, для проедания ремешка или просто для украшения. Игровые отверстия закрываются пальцами не всегда целиком: иногда прикрываются три четверти, половина или даже только четверть отверстия. Нередко применяется проскальзывание пальца через отверстия для получения глissандо.

Звучание вьетнамских духовых инструментов очень разнообразно. Звук шао — прозрачный, летящий. Звучание тьеу — нежное, грустное. Пение кэн — громкое, носовое, даже резкое. Тембр кэн-тува — теплый, пасторальный, а гул кэн-окху — мощный, шумный, подобный тревожному сигналу.

Количество ударных инструментов во Вьетнаме неисчислимо. Они имеют самую разнообразную форму и изготавливаются из столь же разнообразного материала. Весьма различны и способы игры на них — руками, ногами, палочками, колотушками и т. д. Звучание ударных инструментов является богатейшим средством музыкального выражения. Среди ударных инструментов имеются такие, на которых играют мелодии, и такие, на которых лишь выстукивают ритмические фигуры. Разница между мелодическими и ритмическими инструментами очень относительна, так как ряд инструментов при одиночном применении выполняет только ритмическую роль, но при коллективной игре (то есть когда из них составляется набор) приобретает мелодическое значение.

В основу классификации вьетнамских ударных инструментов следует положить свойства материала звучащего тела. К мембранной группе относятся односторонние и двусторонние барабаны, обладающие деревянным корпусом, в котором одно или оба отверстия затянуты кожей. Корпус барабанов почти всегда делается из крепкого дерева и обычно окрашивается в красный цвет. Звук производится ударом по коже, а иногда также по корпусу. Общее наименование этих барабанов — *чонг*.

В группу деревянных ударных инструментов входят барабаны из полого обрубка дерева — *мо*, ударяемые друг о друга бруски древесины — *шинь* и недавно вошедший в музыкальную практику набор ударяемых бамбуковых трубок *дан-трынг*. Сюда же причисляется и барабан из рога буйвола, сходный по звучанию и технике игры с деревянными барабанами и самим народом издавна относимый к семье *мо*.

Группу металлических ударных инструментов составляют три основные семьи: колокола — *тюонг*, гонги — *конг* и тарелки — *тюм-тээ*, а также некоторые другие инструменты. Все они изготавли-

ются из сплава нескольких металлов, и большинство издает звуки определенной высоты.

С глубокой древности существовали во Вьетнаме литофоны, то есть наборы камней разной величины и формы. В настоящее время сохранились лишь некоторые их виды, называемые *кхань*. Они представляют собой каменные бруски в форме полумесяца или в форме угла.

Использование ударных инструментов во Вьетнаме не ограничивается музыкальным исполнением: они широко применяются и в повседневной жизни. В частности, на них при необходимости подаются точные и общепонятные сигналы. Наиболее употребительны следующие сигналы: для сосредоточения внимания слушателей перед началом музыкального спектакля, песни, танца и т. п. обычно применяется сигнал «хой». Этот сигнал представляет собой ряд ударов одной или двумя руками. Сперва даются два быстро следующих друг за другом удара *fortissimo*, затем идут сильные удары в медленном темпе, которые постепенно ускоряются до предела, одновременно с чем происходит ослабление звучности. Для извещения о важном деле, требующем срочного собрания, в Северном Вьетнаме существует сигнал, называемый «нгу-льен». Он состоит из пяти последовательных ударов, причем два первых даются быстро и *fortissimo*. Этими и многими другими сигналами широко пользуются как в музыкальном искусстве, так и в повседневном быту.

Несколько замечаний следует сделать о названиях музыкальных инструментов. Народ часто называет свои музыкальные инструменты по их форме, по количеству струн, по характеру звучания или по материалу, из которого они изготовлены. Таково, например, название инструмента дан-нгуэт, резонансный корпус которого кругл, как «нгуэт» (то есть луна). Дан-там назван так потому, что слово «там» означает три, а инструмент имеет три струны. В название «чонг-шам» входит слово «шам» (то есть гром), так как этот барабан звучит подобно грому, а в название «дан-гао» — слово «гао», так как его резонансный корпус изготовлен из скорлупы кокосового ореха — гао.

Наряду с этим, названием инструмента всегда определяется его принадлежность к тому или иному инструментальному типу. Так, слово «дан» прилагалось ко всем инструментам, имеющим струны (безразлично, шелковые или металлические) и резонансный корпус разной формы, вне зависимости от способа звукоизвлечения. Поэтому название каждого струнного инструмента всегда содержало в качестве первого слова «дан», а следующее слово обозначало, какой именно конкретный инструмент имеется в виду, например: дан-ньи, дан-нгуэт, дан-дэй, дан-тхалук. Слово «чонг» явилось первым в обозначении всех разновидностей барабана, а

слово «тьюонг» — первым в обозначении всех разновидностей колокола.

Однако в настоящее время такое четкое словоупотребление уже не соблюдается. Например, слово «дан» теперь применяется и для обозначения ряда инструментов, заимствованных у других народов, а также некоторых инструментов национальных меньшинств Вьетнама, независимо от устройства, как-то: *дан-ксилофон*, *дан-аккордеон* (аккордеон), *дан-трынг* (вышеупомянутый ударный из стволов бамбука). Словом «кэн» раньше пользовались лишь для обозначения духового инструмента с двойной тростью типа гобоя. В настоящее время оно стало обозначать почти все духовые инструменты за исключением флейт, которые называют шао. Например, духовой инструмент из рога буйвола с мундштуком называется кэн-тува, духовой инструмент из раковины улитки — кэн-окху и т. д. Все европейские духовые инструменты, завезенные во Вьетнам, тоже получили в качестве первого типового обозначения слово «кэн»: *кэн-тромпет* (то есть труба), *кэн-фагот* и т. п.

После изгнания колонизаторов перед вьетнамским народом открылись небывалые перспективы в развитии национальной культуры. Тогда же во всю ширь встал вопрос о будущности народных музыкальных инструментов.

В 1962 году впервые в истории появился большой оркестр народных инструментов Вьетнама в составе около 60 человек. В оркестр были включены некоторые европейские, главным образом низкие, инструменты. Этот оркестр разделяется на четыре основные группы: струнную смычковую, струнную щипковую, духовую и ударную. Такой оркестр должен был дать возможность в полной мере использовать народные музыкальные инструменты в новой обстановке и, особенно, для исполнения произведений, сочиненных вьетнамскими композиторами. Раньше же народные инструменты служили лишь для исполнения старинных пьес, а главным образом — для сопровождения народных песен.

Вьетнамские музыкальные инструменты в течение своего долгого существования непрерывно совершенствовались. У них есть много неповторимых достоинств, они способствуют выражению народных чувств, характера, языка, их тембр разнообразен, а внешняя форма приятна и красива. Вьетнамский народ гордится своими музыкальными инструментами. Тем не менее, возросшие задачи музыкального искусства настоятельно потребовали реконструировать некоторые инструменты, чтобы они могли служить более яркому выражению содержания и характера современной вьетнамской музыки.

В 1964 году в Ханое состоялась конференция под руководством Министерства культуры ДРВ. Участниками конференции бы-

ли исполнители на народных инструментах, педагоги музыкальных школ, инженеры и конструкторы с фабрики музыкальных инструментов, а также многочисленные любители народного творчества. Одновременно была устроена выставка достижений в области реконструкции народных инструментов.

На конференции обсуждался ряд сложных проблем этого важного культурного дела. Первая задача — по возможности усилить звучание народных инструментов, так как почти все они (кроме ударных и духовых) обладают слабым звуком. Вторая — расширить звуковой объем, потому что диапазон подавляющего большинства инструментов невелик. Третья задача — обеспечить возможность играть на реконструированных инструментах мелодии не только пентатонические, но и любые другие. Четвертая задача — создать разновидности низких регистров, так как без этого нельзя формировать оркестры, большинство же народных инструментов обладает лишь высокими и средними регистрами. Пятая задача — отрегулировать качество звучания, поскольку из-за плохого материала или недостаточной техники изготовления часто при игре слышатся треск, хрип или чрезмерная резкость.

Вместе с тем стала особенно ясной необходимость тщательно следить за сохранением тембра реконструируемых инструментов, так как подчас нельзя узнать на слух, какой именно это инструмент. Выяснилось и то, что надо заботиться о сохранении традиционной формы инструментов, так как народ любит не только их звучание, но и внешний вид. Но важнее всего — правильно решить вопрос о самом выборе инструмента для реконструкции, так как некоторые инструменты при малейшем изменении устройства теряют своеобразие.

Первым реконструированным инструментом, который был использован в Центральном оркестре народных инструментов, явился струнный щипковый дан-ты. До реконструкции он обладал двумя парными шелковыми струнами, а сейчас получил четыре одинарные металлические струны, строящиеся по квинтам. Вместо прежних ладов диатонического ряда сделаны лады хроматического ряда. Реконструированный дан-ты построен в виде четырех разновидностей — сопрано, альты, тенора и баса, причем их общий объем соответствует объему струнной группы симфонического оркестра. Но эта реконструкция имела два серьезных недостатка: во-первых, инструмент потерял тембр подлинного дан-ты и приблизился по звучанию к мандолине, но с несколько более густым тоном. Во-вторых, в его форме остался неизменным лишь круглый резонансный корпус, а деки, шейка и лады совсем изменились. Несмотря на явные недостатки и вопреки возражениям некоторых музыкантов, эта группа инструментов была использована в течение почти двух лет, открыв дорогу следующим, более удачным реконструкциям.

Реконструкции подверглась семья струнных щипковых дан-там. Этот инструмент обладал прежде тремя шелковыми струна-

ми, теперь же получил четыре струны, строящиеся по квинтам, и систему винтов для регулирования натяжения деки из змеиной кожи. Такой дан-там имеет три разновидности — малую, среднюю и большую. Объем группы соответствует диапазону от скрипки до виолончели. Реконструированный дан-там пользуется большим успехом и сохраняется поныне.

Последней группой из реконструированных инструментов является семья дан-дэй. Реконструкция дан-дэй осуществлялась по тому же пути, но успех был меньший. Реконструкция несколько изменила тембр инструмента, а хроматический строй мешает музыканту, когда он играет старинные произведения. Все-таки дан-дэй и сейчас применяется в оркестре.

Наряду с этими групповыми реконструкциями была осуществлена реконструкция некоторых отдельных инструментов. Так, например, для дан-бау был сделан электрический усилитель звука и изготовлены металлические колки с зубчатой шестерней; в результате дан-бау стал одним из самых совершенных музыкальных инструментов вьетнамского народа. Уже появились разновидности флейт шао и тьеу с десятью отверстиями вместо прежних шести, что облегчает музыканту исполнения хроматического движения. Улучшено качество звучания дан-ньи, усовершенствован его смычок и изобретен совершенно новый тип инструмента басового регистра. Полезные изменения внесены и в другие инструменты.

Несмотря на краткий по времени опыт реконструкции музыкальных инструментов, вьетнамский народ получил возможность выражать свои мысли и чувства в еще более богатой и разнообразной форме.

Не менее важная задача, стоящая перед вьетнамскими музыкальными деятелями, заключается в том, чтобы найти наиболее правильный путь записи музыки для народных музыкальных инструментов.

Во Вьетнаме применялось несколько способов музыкальной записи. Сначала звуки записывались иероглифами, затем латинскими буквами и т. д. Наиболее распространенным оказался способ слоговой записи. Однако эта запись может дать лишь самое общее представление о мелодии, и многое в звуковысотном строении остается исполнителю неясным. Не дает этот способ и конкретного представления о ритме, показывая лишь сильную долю такта, которая в письме подчеркивается красным карандашом. Наконец, этот способ вовсе обходит столь важные для исполнителей штрихи и динамические нюансы.

Из-за недостатков слоговой записи немало старинных произведений до нас не дошло в подлинном виде, и мы знаем о них лишь благодаря устной передаче от поколения к поколению. Поэтому они не смогли сохранить свой единый мелодический и

ритмический облик: одно и то же произведение в различных районах трактуется по-разному и эти трактовки настолько сильно друг от друга отличаются, что неизменными остаются только количество и звуковая высота сильных долей.

Для записи простых вьетнамских мелодий уже сейчас можно пользоваться европейской нотацией. Но в своем обычном виде она неспособна точно отразить все своеобразие вьетнамской музыки, где встречаются не всегда соответствующие европейским нормам полутоны и употребительны некоторые исполнительские приемы, чуждые европейскому искусству, вызванные интонационными особенностями вьетнамской речи и пения.

Задача создания наиболее подходящей системы записи вьетнамской народной музыки исключительно трудна. На наш взгляд, плодотворен путь приобщения к наиболее совершенной, как нам представляется, европейской нотации. Но вместе с тем, необходимо внести в нее ряд пояснительных обозначений, указывающих своеобразные особенности вьетнамской музыки и по своему смыслу соответствующих диакритическим знакам в словесном алфавите и письме.

В борьбе за свободу и независимость своей родины, осуществляя социалистическое строительство во всех областях экономики, науки и культуры, вьетнамский народ одерживает победу за победой. Дальнейшая судьба вьетнамских музыкальных инструментов неотрывна от общей революционной поступи народа и тесно связана с его непоколебимой уверенностью в будущем торжестве.

<i>От редколлегии</i> . . . . .	3
<i>Ю. Левашев.</i> Ранние балеты Прокофьева . . . . .	7
<i>Н. Мартынов.</i> Черты стиля хорового творчества Давиденко . . . . .	31
<i>Э. Фрадкина.</i> О некоторых интонационных оборотах в киномузыке Шостаковича . . . . .	52
<i>Э. Барутчева.</i> Лермонтов в театральной музыке Хачатуряна . . . . .	65
<i>А. Амбразас.</i> Музыкально-эстетические взгляды Груодиса . . . . .	78
<i>С. Вериня.</i> Оперное творчество Алфреда Қалныня . . . . .	98
<i>Л. Гончарова.</i> Использование и трактовка кюев в первых операх Брусиловского . . . . .	115
<i>А. Будагян.</i> Из истории армянской скрипичной сонаты . . . . .	131
<i>И. Вызго-Иванова.</i> Вопросы становления симфонической музыки в Средней Азии и Казахстане . . . . .	149
<i>Р. Биркан.</i> О тематизме «Свадебки» Стравинского . . . . .	169
<i>С. Сигитов.</i> Этапы творческой эволюции Бартока . . . . .	189
<i>Л. Ковнацкая.</i> Бриттен и традиции английской народной музыки . . . . .	208
<i>И. Хлеббаров.</i> Процессы формирования болгарской симфонической музыки . . . . .	226
<i>Хуан Тан Ши.</i> Народные музыкальные инструменты Вьетнама . . . . .	241

## ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКИ XX ВЕКА

*Сборник статей под редакцией  
С. Л. Гинзбурга, М. С. Друскина,  
Г. Г. Тиранова  
Редактор Т. Ершова  
Художник А. Тихомиров  
Худож. редактор А. Головкина  
Техн. редактор И. Левитас  
Корректор Г. Мартемьянова*

---

Подписано к печати 5/V 1971 г. А 09780  
Формат бумаги 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub> Печ. л. 16,0  
Уч.-изд. л. 16,2 Тираж 8000 экз. Изд. № 6687  
Т. п. 71 г. — № 632 Зак. 1179 Цена 93 к.  
на бумаге № 2  
Издательство «Музыка»,  
Москва, Неглинная, 14.

---

Московская типография № 6  
Главполиграфпрома  
Комитета по печати  
при Совете Министров СССР.  
Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17



## ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
118 186	8 4	в метр 3 ноты <i>ми, си</i>	в метр $\frac{3}{4}$ ноты <i>ми-бемоль,</i> <i>си-бемоль</i>
203 236	нотного приме- ра, такт 1 6 снизу 16	В. Сабольчи ръяченица	Б. Сабольчи ръяченица
			Зак. 3891/1179