

Приглашение к вальсу

Человечество танцует с незапамятных времен. Уже в наскальных рисунках, созданных несколько тысяч лет тому назад, встречаются изображения пляшущих людей. А в дошедших до нас творениях живописи и скульптуры Древней Греции и Рима, Древнего Египта и Китая танцевальным сюжетам нет числа. И рядом с человеком танцующим нередко изображен человек играющий, с музыкальным инструментом в руках. Музыка и танец — неразлучные друзья, танец без музыки почти невымыслим. Но танцевальная музыка двухтысячелетней давности для нас, к сожалению, потеряна, да и о самих танцевальных движениях мы мало что знаем. Однако чем ближе к нашей эпохе, тем сведений у нас все больше, а о танцах последних пятисот лет нам уже многое известно.

Танцевальная мода за это время неоднократно менялась. Тем более что у каждого народа есть свои пляски, у каждой общественной группы — свои танцевальные симпатии, у каждой эпохи — свой танцевальный фаворит. На балах у испанских королей некогда танцевали медлительную павану или торжественно-чинную сарабанду, а на палубах кораблей английские матросы лихо отплясывали жигу, французские предпочитали матлот. В украинских деревнях плясали гопак, в горных аулах Кавказа — лезгинку, а на улицах итальянских городов царил в дни карнавала тарантелла.

Однако история знает случаи, когда какой-либо местный танец постепенно распространялся во многих странах Европы и надолго завоевывал их. Таков был, например, менуэт. Возникший как народный хороводный танец в деревнях французской области Бретань, он затем попал в столицу и стал исполняться на королевских балах; а из Парижа, этого законодателя европейской моды, он распространился по другим странам и стал в XVIII веке одним из главных бальных танцев придворных, аристократических, буржуазных кругов.

Галантный менуэт! Танцующие двигаются маленькими шагками, кавалер изящным движением снимает шляпу, кланяется, дама церемонно приседает в глубоком реверансе. Они танцуют, по сути дела, раздельно, лишь иногда позволяя себе коснуться друг друга кончиками пальцев. Движения медлительны, па изысканны... Из бального зала менуэт проник на оперную сцену, а затем вошел как чисто музыкальный жанр в сонату, квартет, симфонию.

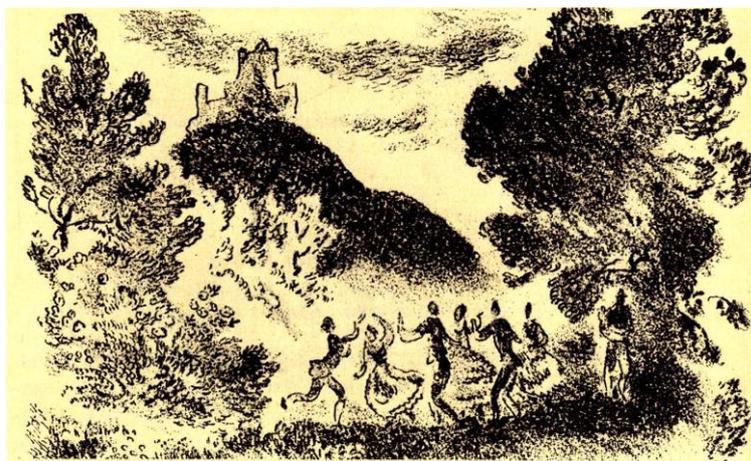
Но век менуэта не бесконечен, ему на смену пришел другой фаворит — вальс, самый популярный в Европе XIX и XX веков танец. Вот уже двести с лишним лет живет вальс — для нашего быстротекущего времени срок очень большой. Появилось немало других массовых танцев: танго, фокстрот, чарльстон, затем рок-н-ролл, твист, шейк, а пары все кружатся под звуки вальса.

Вальс устарел, — говорит кое-кто смеясь.
Век усмотрел в нем отсталость и старость.
Робок, несмел, наплывает мой первый вальс...
Почему не могу я забыть этот вальс?..

Твист и чарльстон, вы заполнили шар земной.
Вальс оттеснен, без вины виноватый.
Но, затаен, он всегда и везде со мной,
И несет он меня, и качает меня
Как туманной волной.

Смеется вальс над всеми модами века...
(песня Э. Колмановского и Е. Евтушенко «Вальс о вальсе»)

Как музыкальный жанр вальс прожил богатую событиями жизнь. Сотни композиторов сочиняли вальсы, написано их много, десятки тысяч, может быть, даже миллион; никто и нигде этого не подсчитал. Но представим себе, что существует «музей вальса»; мы отправляемся туда на экскурсию, чтобы познакомиться с наиболее интересными, с самыми разнообразными экспонатами.



Как возник вальс

Вот три любопытные бытовые картинки. Первая: праздник в чешской деревне. Сельский ансамбль — скрипка, флейта, кларнет, волынка, контрабас — расположился на деревенской площади и заиграл танцевальные мелодии, молодежь пустилась в пляс. Один танец сменяет другой: скочна, соседска, полька, матеник. Последний особенно забавен: «матеник» значит «путаница»; имеются в виду танцевальная путаница — всякие забавные коленца и выкрутасы и музыкальная путаница — перебивы трехдольного движения двухдольным.

Одна из разновидностей матеника — фуриант (что значит «франт», «гордец»). Вначале танец этот имел юмористический характер. Юноша, пародируя расхваставшегося толстого, надутого седлака, танцует, упирая «руки в боки» и топая ногами, скидывает во время танца кафтан, чтобы показать свою дорогую полотняную рубашу, и устремляется за девушкой, кружащейся в легком танце и старающейся упорхнуть от назойливого кавалера; но юноша настиг девушку, обнял ее за талию, и они танцуют соседску. А крестьяне, стоящие вокруг, поют веселую песню, популярный и знаменитый «Седлак»¹:

Седлак, седлак, седлак,
Еще разок седлак.
Седлак, седлак, седлак,
Он знатный пан.
Он такой пузатый,
Пояс на кожухе...
Тули-тули-тули-
Ту-тули-пан.

В дальнейшем фуриант утратил черты пародийности, в характере его исполнения теперь акцентируется горделивый задор. Именно так использован фуриант в «Славянских танцах» (№ 1 и 8) Антонина Дворжака — как выражение стихийной народной силы, гордости и молодечества. Важно, однако, отметить, что в народных мелодиях фурианта, как впоследствии и в фуриантах Сметаны и Дворжака, есть много эпизодов музыки характерно вальсового строения. Этот танец — один из истоков будущего вальса.

Картинка вторая: гуляние во французской деревне. Здесь свои танцы, и один из самых популярных — вольт. Он зародился в Италии, но особое распространение получил во Франции. Танцуют вольт парами, с вращением на месте, с различными поворотами (итальянское «вольтаре» и означает «поворачивать») одного из танцующих вокруг другого. А в музыке вольта звучат предвестники вальса.

Картинка третья: народный праздник в австрийской деревне, в области Ландль, граничащей с Германией. Здесь самый любимый танец — лендлер². Когда-то это был танец сватовства. Начинался он лирической сценкой знакомства юноши и девушки; сам танец был степенным и сдержанным. Со временем лендлер, утратив обрядовое значение, превратился в быстрый и веселый танец. Кавалер, выбрав понравив-

¹ Мелодию песни «Седлак» использовал Бедржих Сметана в фурианте оперы «Проданная невеста». Седлак — зажиточный крестьянин, кулак.

² От названия местности Ландль. Есть и другая версия происхождения слова «лендлер»: от немецкого «das Land», что значит «деревня», то есть «лендлер» — «деревенский, крестьянский танец».

шуются девушку, выводил ее на круг, вращал партнершу вокруг себя, и оба постепенно продвигались по кругу за другими парами.

Лендлер, самый близкий к вальсу из его предшественников, именовался различно, по названиям местностей: «тирольский танец», «штирийский» или — шире — «немецкий танец» — либо по характеру движений: «дреер», «роллер» и, наконец, «вальцер», что значит «вертящийся»³.

Словом, вальс родился из многих танцев разных народов Европы. Это произошло в 70-х годах XVIII века. Быстрый и зажигательный, стремительный и жизнерадостный, вальс пришел на смену чопорному и медлительному менуэту.

В чем заключается новшество вальса — музыкальное и танцевальное? Вначале о музыке. Вальс, как лендлер и менуэт, танец трехдольный. Но в мелодиях лендлера звучат в каждом такте чаще всего пять или шесть нот, а в мелодиях вальса — три или две, даже одна нота; мелодии лендлера несколько медлительны, а вальса — подвижны. В менуэте подчеркиваются все три доли такта, причем довольно часто на каждой доле берется свой аккорд, да еще нередко со сменой гармонии, что отвечает сдержанному и чинному, несколько тяжеловесному характеру этого танца. В вальсе же, где в такте, а иногда в двух, четырех и даже восьми тактах сохраняется одна гармония, где из такта в такт повторяется почти обязательная неизменная формула аккомпанемента «бас — аккорд — аккорд», подчеркивается только первая доля; басовая нота словно снимает тяжесть с «привешенных» к ней двух последующих аккордов. Все это сообщает музыке вальса живость, придает легкость и стремительность его вращательным и скользящим движениям.

Вместе с музыкой изменился и характер танцевальных движений. Вспомним, что в менуэте кавалер и дама танцуют фактически раздельно; в лендлере или фурианте партнеры по танцу связаны более органично, позволяют себе в общении больше «вольностей». Но именно в вальсе дама и кавалер — одна танцующая пара, кружащаяся в едином довольно сложном движении. Как земной шар вращается вокруг своей оси и одновременно движется по орбите вокруг солнца, так и вальсирующая пара вращается «вокруг себя» и стремительно несется по «орбите танцевального зала».

Итак, наступила новая танцевальная эпоха. В масштабах жизни всего человечества, на фоне исторических событий, потрясших Европу на рубеже XVIII и XIX веков, смена танцев-фаворитов — факт более чем скромный, но и в нем проявились некоторые прогрессивные устремления времени. Великосветскую церемонность вытесняли большая простота нравов, естественная общительность в поведении, свобода и раскованность чувств.

Однако путь вальса к всеобщему признанию был нелегок. Аристократической и буржуазной среде многое в новом танце казалось неприемлемым. Движения вальса находили неприличными: виданное ли дело, чтобы кавалер при всех обнимал барышню за талию и прижимал к себе... Ужасно! Как сказал один французский журналист, «предел непристойности и скабрзности». Энтузиазм, с которым танцевали вальс, воспринимался тогда, вероятно, так же, как сейчас воспринимаются неистовства молодежи, танцующей твист или шейк.

Против вальса были официальные и неофициальные выступления. В Вене в первое десятилетие XIX века запрещалось танцевать вальс больше десяти минут. Джордж Байрон написал в 1813 году шуточную поэму «Вальс», сатирические стрелы которой направил против принца-регента и его министров; мимоходом английский поэт высмеивает и вальс, в ту пору входивший в моду. Байрона поддержал автор одной из статей в газете «Тайме», высказавший возмущение тем, что в программе королевского бала — это было в 1816 году — оказался и вальс, «чувственный и непристойный танец». На балах, которые давались во дворцах немецких кайзеров, вальс был под запретом на протяжении почти всего XIX века. Запрет снял лишь кайзер Вильгельм Второй при вступлении на престол в 1888 году.

В России вальс также подвергался гонениям. Его невзлюбила Екатерина Вторая, а при Павле Первом опубликовали полицейское предписание, запрещавшее «употребление пляски, вальсеном именуемой».

Но запреты не помогали, и вальс распространялся по Европе, как было сказано в одном трактате, «наподобие эпидемии насморка». XIX век прошел под символом вальса, его танцевали везде, во всех кругах общества; он проник в другие жанры профессиональной музыки — оперу, балет, симфонию, сюиту, его музыка приобрела самостоятельное концертное значение. Вальс оказал существенное влияние на развитие европейской музыки XIX и XX веков.

Одно из самых первых описаний вальса в художественной литературе дал Иоганн Гёте в романе «Страдания юного Вертера», написанном в 1774 году. В письме к другу («Страдания юного Вертера», как известно, «роман в письмах») Вертер рассказывает о знакомстве с Шарлоттой и о том, как они отправились на загородный бал, затеянный молодежью, где танцевали менуэт, англес, контрданс — и вальс!

«Танец начался, и мы некоторое время с увлечением выделяли разнообразные фигуры. Как изящно, как легко скользила она! Когда же в вальсе закружились все пары, поднялась суতোлка, потому что мало кто умеет вальсировать. Мы благоразумно подождали, чтобы наплясались остальные, и, когда самые неумелые очистили место, выступили мы еще с одной парой... Никогда я

³ Немецкое «Walzer» значит не только «вальс», но и «вальцовщик», то есть тот, кто работает у машины с вращающимися вальцами.

еще не двигался так свободно. Я не чувствовал собственного тела. Подумай, Вильгельм,— держать в своих объятиях прелестнейшую девушку, точно вихрь носиться с ней, ничего не видя вокруг...»



Венский вальс

На одной из маленьких уютных площадей Вены, над входом в ресторан «Грихенбайзель» («Греческий кабачок»), высится скульптура музыканта с волынкой в руках. Надпись поясняет: «Здесь пел свои песни милый Августин». Итак, музыкант с волынкой — это знаменитый Августин, певец и балагур, весельчак и остро слов, любимец Вены. Неизвестно, был ли Августин реально существовавшей личностью или он — герой легенды. А легенд с ним связано много, и большинство из них повествует о событиях 1679 года, когда в Вене зверствовала страшная эпидемия чумы, «черной смерти». Рассказывают, будто бы Августин, возвращаясь с веселой пирушки, «свалился вместе со своей волынкой в яму, куда сбрасывали скрюченных чумой. Проснувшись, музыкант выкарабкался из ямы и как ни в чем не бывало пошел восвояси» (Л. Степанов) — веселый Августин победил чуму. По другой легенде, Августин, которого и смерть не брала, поддерживал своими песнями у венцев бодрость духа; когда чума наконец покинула Вену и венцы, прятавшиеся от нее по своим домам, осмелели и вышли на улицу, первым, кого они увидели, был веселый, неунывающий Августин со своей волынкой и песнями. Благодарные венцы сложили в его честь песню «Ах, мой милый Августин», под которую «отплясывали» победу над «черной смертью». Впоследствии весельчаку Августину поставили в Вене несколько памятников, но лучший из них — песня «Ах, мой милый Августин»⁴:

Ах, мой милый Августин, Августин, Августин,
Ах, мой милый Августин, плохи дела!
Счастья нет, друга нет,
Черным стал белый свет,
Ах, мой милый Августин, жизнь тяжела!

С этой песни, ставшей народной и приобретшей черты вальса, и начинается, возможно, история венского вальса. Но есть и более точная дата его рождения: год 1786-й.

Венский «Бургтеатр» переживал кризис, нужна была новая опера, которая привлекла бы публику. Из представленных на объявленный конкурс нескольких произведений руководители театра отдали предпочтение опере «Редкая вещь» пребывавшего тогда в Вене испанского композитора Висента Мартина-и-Солера. Премьера состоялась 17 ноября 1786 года, оперу приняли весьма доброжелательно. Особенно понравился публике финал второго акта, где четыре девушки — Кита, Лила, Тита и Лубия — танцуют под музыку, которую композитор обозначил как «вальс» — первое упоминание вальса в опере! Успех «Редкой вещи» нарастал от спектакля к спектаклю, что даже явилось одной из причин, почему великий шедевр Моцарта — опера «Свадьба Фигаро», премьера которой состоялась в мае 1786 года, — прошел на сцене всего девять раз и был снят с афиши. Вальс из «Редкой вещи» попал с оперной сцены в репертуар танцевальных оркестров, и в течение многих лет его везде играли, напевали, под него танцевали⁵.

А танцевать вальс венцы очень любили. Танцевали его всюду: и на праздниках простого люда, и на королевских балах. Когда в 1815 году на Венский конгресс, завершивший войну Европейской коалиции против Франции Наполеона I, съехались короли, цари и императоры, то они не только перекраивали карту Европы и занимались делами ее послевоенного переустройства, но и предавались увеселениям и танцам на

⁴ Текст и мелодия принадлежат, предположительно, певцу Августину Марксу (1643-1705).

⁵ Воздал должное этой мелодии и Моцарт, процитировавший ее в опере «Дон-Жуан»: в сцене ужина оркестр играет популярные мелодии, в том числе и вальс из «Редкой вещи».

балах, которые давались во дворцах венской знати и, конечно же, в Шенбрунне — летней резиденции австрийского императора. Это был, как острили злые языки, «танцующий конгресс» и даже «вальсирующий конгресс», ибо именно вальс пользовался особенной популярностью у венской знати.

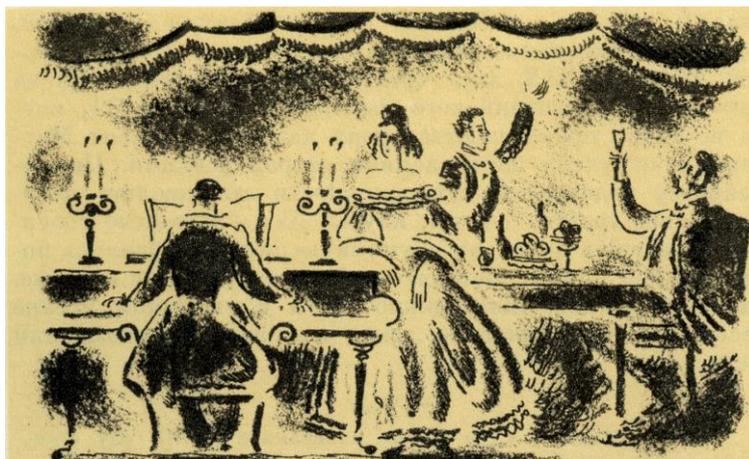
Для удовлетворения «танцевальных appetitов» венских бюргеров, находившихся на социальной лестнице ступенькой ниже, в столице Австрии открыли много бальных залов. Особым великолепием отличалось бальное заведение «Аполлон», многочисленные залы которого поражали роскошью отделки, расписными потолками, бассейнами и фонтанами; в танцевальных залах играло несколько оркестров, и всюду вальсировали, изящно скользя по блестящему паркету.

Имело свои места развлечения и низшее сословие Вены: многочисленные кабачки, погребки и рестораны, посещавшиеся мастеровыми, ремесленниками, представителями кругов небогатой интеллигенции — врачами, юристами, актерами, чиновниками. Венские кабачки первой четверти XIX века чрезвычайно колоритны. Эпоха царствования австрийского императора Франца II, когда во главе правительства стоял канцлер Клемент Меттерних, отмечена наступлением острой реакции. По малейшему подозрению в нелояльности запрещались и закрывались газеты, театры, клубы. Даже невинные собрания в частных домах на дружескую пирушку брались полицией под надзор. Безопаснее было собраться в кабачке, где за кружкой пива можно вести в укромном уголке беседы на политические темы под звуки экосеза или вальса.

В опере Моцарта «Дон-Жуан», написанной в 1787 году, в сцене бала у Дон-Жуана звучат одновременно три танца, исполняемые тремя оркестрами: менуэт на 3/4, контрданс на 2/4 и вальс на 3/8. Дело в том, что на балу оказалась разношерстная публика: дворяне донна Анна и дон Оттавио, крестьяне Церлина и Мазетто с их односельчанами, слуга Лепорелло. Естественно, что представители различных социальных групп танцуют различные танцы.

Здесь великий австрийский композитор проявил не только выдающееся мастерство, умело соединив в гармоничном звучании три различных танца, но и чуткость художника, использовавшего танцы с учетом их социальной принадлежности: донна Анна и дон Оттавио танцуют изысканный менуэт, Дон-Жуан, применяясь к вкусам простой крестьянки Церлины, танцует с ней контрданс⁶, а простолюдины Лепорелло и Мазетто лихо пляшут простенький вальс.

Мелодия одного из вальсов Моцарта — № 3 из цикла «Шесть немецких танцев» — стала популярной детской вальсовой песенкой «Жил-был у бабушки серенький козлик».



Шуберт импровизирует вальсы

Заглянем в один из венских кабачков, в тот самый «Грихенбайзель», где, по преданию, распевал свои песни милый Августин. В наши дни это одна из достопримечательностей Вены, и каждый посетитель невольно обращает внимание на потолок в одном из залов, украшенный подписями многих великих людей. Кому-то из давнишних хозяев кабачка пришла мысль брать у именитых посетителей автографы, а затем воспроизводить их в увеличенном виде на потолке. Взгляд останавливается на росписях Марка Твена и И. С. Тургенева, Стефана Цвейга и Ф. И. Шаляпина. А музыканты не могут не обратить внимание на автографы Людвиг ван Бетховена и Франца Шуберта.

«Грихенбайзель» — одно из тех мест, где в 20-х годах прошлого века нередко собирался кружок друзей, центром притяжения которого был композитор Шуберт. Собрания кружка посвящались литературе, живописи, театру, здесь обсуждались новые произведения, велись жаркие споры. Музыкальные собрания кружка именовались «шубертиадами», на них исполнялись новые произведения композитора, распевались его песни и, конечно же, танцевались его танцы.

На этих дружеских вечерах зачастую касались злободневных политических и социальных вопросов, критиковали правительство, развивали идеи государственных преобразований. Но как только возникала

⁶ Контрданс — от английского «Country-dance», что значит «сельский танец»; известен и под названиями кадрили, котильон.

опасность, что может нагрянуть полиция, картина мгновенно менялась: звенели бокалы с вином, затягивались песни, Шуберт садился за фортепиано и играл танцы, друзья танцевали.

Сам Шуберт не танцевал. Близорукий, немного робкий, «Шваммерль» («толстячок»), как его ласково называли друзья, он охотнее выполнял в своем дружеском кружке роль тапера: садясь за фортепиано, импровизировал танцевальные мелодии, нанизывая их одну на другую целыми цепочками, чаще всего — вальсы и близкие им по характеру лендлеры и немецкие танцы, но также менуэты, экосезы и галопы.

К сожалению, многие танцы Шуберта так и остались импровизациями, один раз сыгранными и забытыми. Только некоторые мелодии, особенно понравившиеся друзьям, чем-то удовлетворившие самого композитора, повторялись им, а затем записывались. И лишь совсем немногие были при жизни Шуберта напечатаны. Сейчас в собрании сочинений композитора целых два тома отданы его танцевальным пьесам; их более четырехсот, в том числе тридцать менуэтов, семьдесят экосезов и триста вальсов, лендлеров и немецких танцев.

Вальсы Шуберта — это, как правило, небольшие пьесы, танцевальные миниатюры, где каждая — один музыкальный образ, одно настроение. Чаще всего Шуберт играл веселые, жизнерадостные, бравурные вальсы. Но в порыве вдохновения, отдавшись целиком процессу сочинения музыки, забыв о танцующих друзьях, он нередко вплетал в цепочку танцев вальсовые мелодии, исполненные мягкой и нежной грусти, тонкой и проникновенной лирики.

Некоторые вальсы Шуберта еще при его жизни пользовались большой популярностью, а судьба одного из них и вовсе необычна. Этот Вальс ля-бемоль мажор, миниатюру в 16 тактов, композитор сочинил, по-видимому, в 1816 году, когда ему было 19 лет. Несколько рукописных экземпляров Шуберт вручил друзьям, которым вальс очень понравился. Затем его ноты переписывались любителями и передавались из рук в руки, причем в новые экземпляры вкрадывались неточности, а имя композитора не всегда проставлялось.

Своим вальсам Шуберт названий не давал, и неизвестно, кому пришла странная мысль дать этой трогательной миниатюре заголовок «Траурный вальс»⁷. Его музыка вовсе не траурная, а скорее благородно-мечтательная; может быть, лишь на миг прорывается нотка скрытой грусти, но преобладает настроение светлой поэтичности. Когда вальс был впервые напечатан⁸, то издатель оставил без ведома автора название «Траурный вальс», под которым он и стал широко известен. Впоследствии он публиковался и под другими названиями: «Желание», «Любимый вальс», «Томление»; последнее название встречается чаще всего. Печатался вальс под фамилией Шуберта, иногда без указания автора, а нередко приписывался другим композиторам, в том числе Бетховену. Однако, когда ему показали пьесу «Томление», напечатанную под его именем, Бетховен сказал, что это не его произведение.

Появилось немало переложений шубертовского вальса для различных инструментов: флейты, скрипки, гитары, на его тему сочинялись многочисленные вариации. Особенно популярны были вариации Карла Черни, причем ему приписывалось и авторство самой темы. Правда, один проницательный рецензент, оценив высокие достоинства темы, сделал правильный вывод, что вариации написаны «на более красивую тему, чем они заслуживают».

Немало было публикаций вальса Шуберта в виде песни или романса, также с различными названиями: «Наслаждение природой», «Любовь и тайна», с подтекстовкой невыразительных, слабых в поэтическом отношении стихов, причем чаще всего в них звучала тема неразделенной любви и воспоминаний об утраченном счастье, что в общем-то не очень противоречит характеру музыки.

В России вальс Шуберта стал известен и популярен еще при жизни его создателя, но, к сожалению, и здесь допускалась ошибка в указании автора (чаще всего — как и в венских изданиях — назывался Бетховен). Из инструментальных переложений достойны упоминания Вариации знаменитого гитариста А. О. Сихры (напечатаны в 1827 году как вариации «на вальс Бетховена»), и поныне входящие в репертуар наших гитаристов.

Чем объяснить, что скромный вальс, сочиненный Шубертом для танцевальных вечеров своих друзей, обрел такую сложную и разветвленную биографию? Дело в том, что многие танцы, созданные Шубертом как произведения бытового назначения, отличаются столь значительными художественными достоинствами, что возвысились до уровня музыки концертной. Венгерский композитор Ференц Лист, автор ряда прекрасных фортепианных транскрипций песен Шуберта, создал цикл из девяти ярких концертных пьес

⁷ Немецкое «Traner Walzer» допускает и другие переводы: печальный вальс, грустный вальс; однако по аналогии с широко распространенным термином «Tranermarsch» («Траурный марш») название «Traner Walzer» воспринималось именно как «Траурный вальс». Вероятно, так понял и Шуберт: когда один из его друзей упомянул популярный в Вене «Traner Walzer», композитор, не подозревая, что речь идет о его творении, сказал: «Какой же осел мог сочинить траурный вальс?».

⁸ Вторая из тридцати шести пьес сборника Шуберта «Оригинальные танцы для фортепиано» (ор. 9, 1821; переиздавался под названием «Первые вальсы»).

«Венские вечера. Вальсы-капризы по Шуберту», в которых блестяще разработал несколько десятков лучших вальсов венского композитора. В своих «Каприсах» Лист отошел довольно далеко от оригиналов, одев скромные вальсы Шуберта в пышный и сложный фактурный наряд, с многозвучием аккордов, разнообразием гармоний, обилием пассажей и фигурации. Последняя пьеса цикла — вариации на тему все того же «Траурного вальса».

* * *

Вслед за Листом и другие пианисты стали включать в свои программы вальсы Шуберта. Сергей Прокофьев, много выступая в 20-е годы как пианист в странах Америки и Западной Европы, играл, помимо своих произведений, пьесы композиторов-классиков, но, не желая обращаться к заигранному репертуару, сделал целый ряд транскрипций малоизвестных пьес. В 1920 году он отобрал несколько вальсов Шуберта (идея была подсказана И. Стравинским) и объединил их в сюиту, почти не изменив авторских оригиналов, которую неоднократно играл с большим успехом. В 1923 году Прокофьев переработал эту сюиту для двух фортепиано, на этот раз значительно усложнив фактуру непритязательных в своей простоте вальсов Шуберта.



Первый концертный

Как приглашают на танец? В разные эпохи, у разных народов, в разных общественных кругах были — и ныне существуют — свой особый этикет и ритуал. Но одно правило почти универсально: кавалер приглашает даму⁹.

Оригинальный музыкальный ответ на этот же вопрос дал немецкий композитор Карл Мария фон Вебер (1786 — 1826) в произведении, которое так и называется: «Приглашение к танцу». Эта блестящая концертная фортепианная пьеса, написанная в 1819 году, до сих пор входит в репертуар пианистов.

Пьесе «Приглашение к танцу» открывает большой вступительный эпизод, о музыке которого Чайковский в одной из статей 1873 года писал: «... в интродукции Вебер, несомненно, изображает переговоры влюбленной пары, робкие намеки, тайные пожатия, страстные мимолетные взгляды... Потом пара уносится в вихре вальса...»

Но существует и более конкретное толкование музыки интродукции. Когда Вебер, только еще сочиняя «Приглашение к танцу», играл интродукцию своей невесте Каролине Брандт («Моей Каролине», — сказано в посвящении), то дал ей точные разъяснения, что обозначает каждая музыкальная фраза, каждый мотив и такт. Начальная мелодия в нижнем, «мужском» регистре фортепиано: «Кавалер подходит к Даме, приглашает ее на танец». Ответная мелодия — в верхнем, «женском» регистре: «Дама отвечает уклончиво». Продолжаются чередования «мужских» (левая рука пианиста) и «женских» (правая рука) фраз: «Кавалер выражает свое пожелание более настойчиво... Дамы соглашается... Завязывается разговор, он начинает... Она отвечает... Он говорит, выражаясь все более возвышенно... Она отвечает более тепло и одобрительно... Теперь пора танцевать, он просит оказать ему эту честь... Она отвечает согласием... Пара становится в круг и ждет начала танца...»

Интродукция окончена, начинается основная, танцевальная часть пьесы. Но что это за танец? Композитор не дал здесь никаких прямых указаний, однако музыка такова, что нет никаких сомнений: это вальс! Помните, как сказано у Чайковского: «Потом пара уносится в вихре вальса». Да, «Приглашение к танцу» — это большой развитой вальс, точнее, гирлянда различных по настроению вальсовых эпизодов: громких, бравурных, блестящих — и лирических, утонченно-изящных, капризно-прихотливых. Разнообразие и богатство оттенков видно в тех многочисленных музыкальных ремарках, что разбросаны в нотах: «блестяще, но грациозно», «страстно», «нежно», «ласково», «шутливо». Можно вспомнить, что вальсовых фигур довольно много. Правда, в наше время большинство танцующих пар знает одну главенствующую

⁹ На балах практикуются так называемые «белые танцы», когда именно дама выбирает кавалера. Но это как раз то исключение, которое подтверждает правило.

фигуру — кружение. Но и сегодня знатоки вальса пользуются разнообразными па; тогда же, на заре вальса, их было и того больше. Музыка Вебера как раз отражает это богатство па и фигур.

Все разнообразные эпизоды танца группируются в несколько больших разделов. Первый — общая картина бала — начинается блестящей заставкой. Музыка бравурная, с горделивыми взлетами. В ней ощущается рыцарски-благородное начало. Следуют различные эпизоды, замыкает этот раздел начальный импозантный вальс.

Особенно интересен второй большой раздел танца. После общей картины бала композитор словно показывает нам отдельные вальсирующие пары. Этот вальс — с характерными и типичными чертами аккомпанемента (непрерывное повторение формулы «бас — аккорд — аккорд») и мелодии (в каждом такте — один или два звука), которые станут традиционными для легких и стремительных вальсов XIX века. «Решающий шаг в закреплении характера музыки вальса был сделан Вебером в его концертном рондо «Приглашение к танцу»... Обострив ритм и ускорив темп, он придал мелодиям вальса большой размах... Так формировался стиль венского классического вальса, стремительного и зажигательного, столь романтического по внезапной смене энергического размаха и сентиментального сладкого вздоха, безудержной страсти и интимного кокетства» (М. Друскин).

Эти «сентиментальные сладкие вздохи» и «интимное кокетство» особенно ощутимы в диалогическом эпизоде центрального раздела (чередование «мужских» и «женских» реплик), словно Кавалер и Дама, знакомые нам по интродукции, продолжают свою беседу и во время танца. Здесь и характерные ремарки «покачиваясь» и «страстно», и мимолетный уход из мажора в минор, окрашивающий музыку чертами поэтической грусти, и трогательный слитный дуэт мужского и женского голосов.

Появляются новые эпизоды. В одном из них — капризно-изломанная мелодия, словно одна из танцующих пар исполнила какую-то изощренную, с особым вывертом, фигуру. В другом — мелодия стремительно взлетает ввысь, как будто кавалеры подбросили своих дам и те легко и изящно вспорхнули вверх.

Наконец, третий раздел танца (повторяется в общих чертах музыка первого раздела; это генеральная реприза) опять рисует общую картину бала. Здесь вальс стремительным вихревым вращением приходит к своему блестящему и полному завершению. Пауза... В этом месте несведущая часть публики начинает обычно аплодировать — и невпопад, ибо окончен только вальс, но не вся пьеса: следует небольшое завершение, по музыке отвечающее интродукции, с родственным значением мотивов. Сам Вебер не дал здесь такой же точно расшифровки, как в интродукции, но догадаться о смысле отдельных реплик совсем не трудно: Кавалер отводит Даму к ее креслу и благодарит за танец... Дама вежливо отвечает... Они прощаются друг с другом, он с поклоном уходит... Вот здесь, на нежном пианиссимо, и кончается эта прекрасная танцевальная поэма.

«Приглашение к танцу» Вебера — первый в истории этого жанра концертный вальс. Это был смелый и очень важный шаг: из области сценической (опера, балет) и бытовой, где музыка вальса служила тому, чтобы под нее танцевали, он перешел на концертную эстраду, где его только слушают. Так музыка вальса отделилась от самого танца и приобрела вполне самостоятельное значение.

Но под музыку «Приглашения к танцу» все-таки танцевали. Правда, не на балу, а в опере. И произошло это так. На сцене парижского Grand Opera ставилась в 1841 году опера Вебера «Вольный стрелок», пользовавшаяся тогда в Европе огромной и заслуженной популярностью. В этой опере есть несколько танцевальных эпизодов, в том числе и один вальс, также ставший очень популярным. Правда, в его музыке еще нет черт стремительного движения и романтической увлеченности; вальс из «Вольного стрелка» тяготеет к старинному лендлеру.

Парижанам этих танцевальных эпизодов в опере Вебера не доставало, парижане любили, чтобы в каждой опере, с любым сюжетом, к какой бы эпохе он ни относился, была большая балетная сцена, ради которой театралы нередко и посещали оперу. В угоду этим вкусам и традициям решили вставить в оперу «Вольный стрелок» балетную сцену на музыку «Приглашения к танцу». Затея не очень удачная. Воспользуемся метким определением Чайковского, очень тонко почувствовавшего характер и образный строй веберовской танцевальной пьесы и писавшего (в уже упоминавшейся статье), что она «с удивительной реальностью живописует бальную сцену, в которой так и слышится праздничный шум ярко освещенной залы, с ее блеском, с нарядными дамами, с изящными кавалерами». Невольно возникает вопрос: какое отношение имеют эта «бальная зала», эти «нарядные дамы» и «изящные кавалеры» к опере «Вольный стрелок», сюжет которой относится к XVII веку, где действуют крестьяне и охотники, где рисуется деревенский и лесной пейзаж, где происходят таинственные и страшные фантастические события? Ответ может быть только один: никакого!

Но в одном отношении балетные пристрастия парижских театралов сыграли положительную роль: для постановки балетной сцены необходимо было фортепианную пьесу «Приглашение к танцу» превратить в пьесу симфоническую. Эту работу выполнил Гектор Берлиоз. Великий мастер инструментовки, французский композитор отнесся очень бережно к произведению Вебера и остался верен оригиналу, ничего не из-

менив в его конструкции, тематическом материале, особенностях фактуры, лишь воплотив в реальном оркестровом звучании те инструментальные краски, которые словно заложены в фортепианной пьесе. Вот в интродукции заговорил Кавалер бархатным баритоном виолончели; Дама ответила нежным сопрано кларнета... Вот вальсовую мелодию спели в полный голос скрипки, в других эпизодах прозвучали арфа, малая флейта... В целом берлиозовская симфоническая версия «Приглашения к танцу» очень колоритна и ярка, полна оркестрового блеска, вместе с тем тонка и изящна. В наши дни «Приглашение к танцу» Вебера пользуется большой популярностью именно как симфоническая пьеса в инструментовке Берлиоза. В таком виде она часто звучит в симфонических концертах.

Один из исследователей творчества Вебера В. Риэль писал: «Вебер принял в «Приглашении к танцу» огненный, благородный, рыцарственный тон. Вальс начинается бурно, порывисто, становится затем нежным, грациозным, блестящим, страстным, баюкающим, ласковым, шутивным... Танец витает здесь между энергичным бушеванием, сладостной мечтой, томным раскачиванием, между блестящей кокетливостью и кипящей страстью, между сентиментальными вздохами и приплясыванием, — и все это вместе настраивается в огненный, благородный, блестящий общий тон... Такая полная аффекта, мечтательная и все же смелая и рыцарственная танцевальная музыка должна была зажигать сердца молодежи, как никогда прежде».

Прошло более 150 лет, сменилось немало поколений молодежи, сменилось немало танцевальных эпох, а «Приглашение к танцу» Вебера и сегодня привлекает нас как прекрасное начало романтического концертного вальса, получившего в дальнейшем столь яркое развитие.

Помимо берлиозовской существует еще одна симфоническая инструментовка «Приглашения к танцу», сделанная Феликсом Вейнгартнером. Немецкий дирижер, в отличие от французского композитора, привнес много изменений в фактуру веберовской пьесы, досочинил контрапункты, соединив в одновременном звучании мелодии, в оригинале звучащие порознь, утяжелил инструментовку за счет более широкого использования медных инструментов. Это прибавило пьесе парадного блеска, но лишило ее поэтической тонкости и обаяния. Лишь одно изменение представляется разумным. Когда Вейнгартнер включал в программы своих концертов партитуру Берлиоза, его раздражали неуместные аплодисменты, раздававшиеся в конце вальса. В своей инструментовке он пересочинил это место и сделал плавный переход от вальса к заключительным тактам.



Первый симфонический

Эта романтическая история волновала артистические круги Парижа на протяжении целых шести лет.

В начале 1827 года приехала в Париж английская драматическая труппа, в которой блистали две артистические звезды: Джон Кембл и Генриетта Смитсон. Мисс Смитсон до этого уже побывала в столице Франции в 1825 году и тогда восхитила многих завзятых театралов, а сейчас, вторично выступив перед взыскательной и капризно-изменчивой парижской публикой, она добилась триумфального успеха, особенно в шекспировских спектаклях.

11 сентября 1827 года английская труппа давала «Гамлета». В театральном зале собралась вся артистическая молодежь Парижа, впоследствии прославившая французское искусство: Альфред де Виньи, Эжен Делакруа, Виктор Гюго, Александр Дюма, Жюль Жанен, Шарль Сент-Бев, Жерар де Нерваль, совсем юный, 16-летний Теофиль Готье и герой нашего повествования 23-летний Гектор Берлиоз. Он уже пять лет в Париже, куда приехал из провинциального городка Кот-Сент-Андре изучать медицину. Но музыка, которой он увлекался с детства, сейчас победила, и Берлиоз — студент Парижской консерватории.

Успех «Гамлета» был огромен, и особенно мисс Смитсон в роли Офелии. Через несколько дней — второй шекспировский спектакль, «Ромео и Джульетта», и второй триумф Смитсон — неподражаемой Джульетты. Берлиоз в восторге от Шекспира, от игры мисс Смитсон. «Впечатление от ее чудесного таланта, или, вернее, ее драматического гения, произведенное на мое воображение и сердце, может быть сравни-

мо только с потрясением, которое заставил меня испытать поэт (имеется в виду Шекспир.— Л. А.), достойной исполнительницей которого она была»,— писал Берлиоз. Молодой музыкант со всем пылом нерастранных чувств влюбляется в высокую, стройную, обаятельную Генриетту. Однако познакомиться с артисткой Берлиозу никак не удастся. Три года безответной любви, три года страданий. Неистовый французский музыкант ощущал потребность поведать всему миру о своем необычном чувстве. Так возник замысел «Фантастической симфонии» с подзаголовком «Эпизод из жизни артиста», во многом автобиографичной.

Создав это произведение, Берлиоз словно освободил сердце и готов был отдаться новому увлечению, которое не замедлило явиться. Берлиоза пригласили в один парижский пансион преподавать игру на гитаре; этим инструментом он хорошо владел, а в деньгах была нужда, и приходилось думать о заработке. Класс фортепианной игры в этом пансионе вела талантливая пианистка Камилла Мок. Virtuозная игра и красивая внешность этой молодой девушки покорили Берлиоза, он просит юную Камиллу стать его женой. Однако ее одолевают сомнения, а матушка вообще настроена против молодого композитора, материально не обеспеченного, творчески себя еще не утвердившего.

И Берлиоз решил: для того, чтобы завоевать Камиллу, он должен совершить артистический подвиг, должен дать концерт, который принесет ему славу великого музыкального гения. Кстати, ему есть что показать парижанам — свою симфонию! Ведь она еще ни разу не была сыграна.

Концерт состоялся 5 декабря 1830 года, в 2 часа дня, в зале консерватории. Премьерой «Фантастической симфонии» дирижировал знаменитый Франсуа Хабенек. Ирония судьбы: симфония, посвященная Генриетте Смитсон, исполняется для Камиллы Мок!

Концерт удался. «В этот день здесь собрались молодые поэты, скульпторы, музыканты — все артисты, вся «Молодая Франция»... У этой публики произведения Берлиоза, особенно «Фантастическая», имели бешеный, ошеломляющий успех» (Теодор-Валенси).

Здесь на трудном и извилистом жизненном пути Берлиоза ждал еще один неожиданный поворот. После нескольких неудачных попыток молодой композитор наконец-то победил на конкурсе Парижской консерватории и получил так называемую Римскую премию; она давала возможность поехать на несколько лет за счет консерватории в Италию и Германию для совершенствования. Обе эти победы — триумф «Фантастической симфонии» и Римская премия — склонили Камиллу Мок в пользу Берлиоза: композитор и пианистка обручились, свадьба была намечена на весну 1832 года, и в конце декабря 1830 года Гектор Берлиоз, одержимый самыми восторженными чувствами, уехал из Парижа в Рим.

Однако прошло всего четыре месяца, и Берлиоз получил известие, что его невеста изменила своему слову и вышла замуж за композитора Камилла Плейеля. Его талант уступал, несомненно, гению Берлиоза, но Плейель был владельцем фабрики фортепиано, и это был для молодой пианистки очень веский довод в его пользу. В отчаянии Берлиоз хотел немедленно возвратиться в Париж, чтобы убить Камиллу, Плейеля и покончить с собой! Но страстной натуре Берлиоза свойственны были крайности; прошло немного времени, и измена Камиллы не представлялась уже ему такой трагичной. Во всяком случае, когда в ноябре 1832 года Берлиоз возвратился в Париж, он забыл о Камилле Мок.

В столицу Франции вновь прибыла Генриетта Смитсон. На этот раз она выступила не только примадонной труппы, но и ее директрисой. Однако прежнего успеха ирландская артистка уже не имела. Состав актеров был слабый, да и сама мисс Смитсон, хорошо знакомую парижским театрам, жаждавшим новых впечатлений, приняли холоднее, чем в первые приезды. Материальные дела антрепризы мисс Смитсон оказались плачевными, и, когда Берлиоз узнал о бедственном положении своей возлюбленной, сердце его тревожно забилося: надо ей помочь, надо привлечь к ней внимание парижан. Он может это сделать: еще раз исполнить «Фантастическую симфонию»!

Дату концерта в зале консерватории уже назначили: 9 декабря 1832 года. Берлиоз послал мисс Смитсон билет в ложу вместе с программкой, в которой излагалось содержание симфонии. Эту программу и анонс о концерте напечатали в газетах, и в артистических кругах Парижа гадали: придет мисс Смитсон или нет?

...Генриетта пришла. Привез ее в консерваторию один английский журналист, скрывший от артистки подоплеку концерта. Дирижер поднял палочку, полились звуки первой части. Мисс Смитсон заглянула в печатный листок: Гектор Берлиоз, «Фантастическая симфония» («Эпизод из жизни артиста»). Ах, вот оно что! Тот самый молодой музыкант... Она стала читать дальше: «Молодой музыкант с болезненной чувствительностью и пылким воображением, безнадежно влюбленный, в припадке отчаяния отравляется опиумом... его ощущения, чувства, воспоминания претворяются в музыкальные мысли и образы. Сама любимая женщина стала для него мелодией...» Любопытно! Мисс Смитсон стала догадываться, что эта симфония — о ней! Осторожно она посмотрела на Берлиоза, который сидел на эстраде рядом с дирижером: так вот он каков, этот «безнадежно влюбленный молодой музыкант»? А какой видится композитору «любимая женщина»? Вот эта мелодия, ее запели скрипки, и Генриетта уловила в ней страстность и томительную нежность, задумчивую мягкость и порывистость... Прекрасная мелодия!

Раздались аплодисменты — первая часть симфонии окончилась. Что будет дальше? Куда сейчас отправит своих героев этот фантазер? Мисс Смитсон вновь обратилась к программке: «Вторая часть: он встречает любимую на балу, в шуме блестящего празднества». Интересно, что будут танцевать на этом балу: менуэт, гавот, сарабанду? Зашуршали скрипки тихим таинственным аккордом, и Генриетта подняла глаза к эстраде. Вступили в игру четыре арфы, до этого молчавшие; их звонкие пассажи показались ирландской артистке мерцающим сиянием тысячи свечей, горящих в бальной зале, да и вся эта музыка, возбужденно-тревожная, с постепенно нарастающей звучностью, вызвала у нее чувство того волнующего ожидания, которое владеет тобою, когда отправляешься на бал.

Вступление окончено, скрипки запели нежную и ласковую танцевальную мелодию. Что это? Оказывается, вальс! Очаровательный, изящный вальс. «Браво, Берлиоз! — подумала мисс Смитсон. — Я, кажется, начинаю вас понимать; мне нравится этот вальс. Но где же «мелодия возлюбленной»? Пора ей появиться на балу!» И она появляется в удивительно мягком звучании флейты, гобоя, кларнета, полная обаяния. А вальс все звучит, его мелодии легко скользят у скрипок и альтов, у арф и флейт. В конце вальса вновь появляется «мелодия возлюбленной», словно заставляющая всех танцующих на миг остановиться и взглянуть на ее прекрасный облик. Но мгновенье миновало, и сцена бала завершается вихрем вальса, водоворотом праздничных звучаний.

Еще немного о вальсе. В программе второй части симфонии сказано о «шуме блестящего празднества». Однако к этому вальсу не очень подходит, как представляется, эпитет «блестящий»; он, скорее, изящный и тонкий, поэтический и благородный. Не случайно в партитуре вальса композитор не использовал «звонкую медь» (корнеты, трубы) и очень рельефно выписал мелодии флейт и кларнетов, скрипок и арф. В этом есть глубокий смысл. Если вспомнить, что в программе «Фантастической симфонии» упоминаются два героя — «молодой музыкант» и «любимая женщина», то окажется, что первая часть — «Мечтания и страсти» — рассказывает о «молодом музыканте», это его мечтания, его страстные чувства, а вторая часть — «Бал» — воспринимается как портрет «любимой женщины», особенно тот эпизод, где «мелодия любимой» звучит в ритме вальса.

«Фантастическая симфония», как уже отмечалось, наделена автобиографическими чертами. Следовательно, вальс из симфонии — это в известной степени музыкальный портрет Генриетты Смитсон, а была она девушка «высокого роста, с царственной осанкой, перламутровым цветом кожи, изящной линией рта, копной золотых волос, а в глазах — невыразимая неземная томность» (Теодор-Валенси).

Третья часть симфонии, «Сцена в полях», — пасторальная картинка, где слышны перекликающиеся наигрыши двух пастухов и отдаленные раскаты грома, — мисс Смитсон, так любящей природу, тоже понравилась. А вот две последние части она слушала не очень внимательно. Ее ни капли, нисколько не обидело, что в четвертой части герой убивает свою возлюбленную и, осужденный на смерть, шествует на казнь, что в пятой «мелодия возлюбленной» представлена в окарикатуренном виде на шабаше нечисти и участвует в адской оргии. Генриетта была растрогана прекрасной музыкой вальса и после окончания симфонии вместе со всем залом аплодировала композитору.

Но концерт еще не окончен: как продолжение «Фантастической симфонии» исполняется сценическая кантата «Лелио, или Возвращение к жизни», и Генриетта не может не обратить внимание на слова, которые так отчетливо произносит актер, нарочито повернувшийся в ее сторону: «О, почему я не могу найти ее, эту Джульетту, эту Офелию, которую призывает мое сердце? Почему я не могу опьяниться этой радостью, смешанной с печалью, которую дает настоящая любовь?» Еще раз ирония судьбы: эти слова, как и вся кантата «Лелио», были когда-то написаны Берлиозом в адрес Камиллы Мок, в отместку Генриетте Смитсон. Но она этого не знает, ей до этого нет дела: это она — Джульетта и Офелия, это к ней теперь обращена пламенная речь Берлиоза.

Критик Ж. д'Ортиг писал в рецензии: «Мисс С. присутствовала недавно в концерте Берлиоза, держа в руке экземпляр программы, который она читала с большим вниманием. Ее сердце должно было быть обуреваемое ужасных чувств, когда она присутствовала при блестящем успехе человека, которого она презирала и остроумной мести которого она подверглась». Но рецензент допустил преувеличения. Ее сердце не было обуреваемо «роем ужасных чувств», и месь Берлиоза, низвергнувшего «образ возлюбленной» в пятой части «Фантастической симфонии» с возвышенного пьедестала, не состоялась. Если в начале концерта Генриетта была смущена, то к концу ею овладела искренняя взволнованность. И когда на другой день Берлиоз попросил — в который уже раз! — позволения представиться мисс Смитсон, он его наконец получил.

После пяти лет влюбленности и страданий, мечтаний и ожиданий они все-таки встретились. О чем беседовали Берлиоз и Смитсон, мы не знаем, но после этой встречи в их отношениях многое изменилось. В дальнейшем им пришлось пережить немало испытаний, и одно из них — подлинно трагическое. Берлиоз и Смитсон задумали дать совместный концерт-бенефис. В начале марта 1833 года, когда подготовка к концерту только началась, мисс Смитсон, выходя из кабриолета, поскользнулась, упала на мостовую и сломала ногу. О выступлениях на сцене не могло быть и речи; объявленные спектакли английского театра отмени-

ли, труппа распалась. Положение популярной артистки было катастрофическим. Берлиоз вновь проявил себя подлинным рыцарем; это тяжкое испытание его любовь выдержала с честью. Берлиоз заботливо ухаживает за больной невестой, тратит все свои деньги на докторов и лекарства, организует в начале апреля большой концерт, сбор с которого пошел в ее пользу. Среди участников концерта — друзья Берлиоза Фридерик Шопен и Ференц Лист.

Наконец 3 октября 1833 года состоялась свадьба; одним из свидетелей при бракосочетании был Ференц Лист. В первые счастливые дни, покинув Париж и живя на лоне природы, Генриетта и Гектор много гуляли вдвоем — это их «сцены в полях», и не раз, присев на траву и сорвав полевой цветок, она просила Берлиоза спеть ей мелодию вальса из «Фантастической симфонии». Генриетта его очень любила, это был ее вальс.

* * *

Несколько концертных симфонических вальсов написал Ференц Лист. К числу подлинных шедевров великого венгерского композитора принадлежит знаменитый «Мефисто-вальс» (1860), или, по-другому, «Танец в деревенском кабачке». Программа пьесы взята из поэмы «Фауст» австрийского поэта Николауса Ленау, рисующей картину сельской свадьбы. Музыканты деревенского оркестра настраивают свои инструменты (так сочинены начальные такты пьесы), затем играют грубоватый энергичный вальс. Картину свадьбы наблюдают через окна кабачка Фауст и Мефистофель; Фаусту приглянулась красивая крестьянская девушка, он приглашает ее на тур вальса. Но вот Мефистофель берет у деревенского музыканта скрипку — и звучит другая музыка: порою полная любовного томления — это влюбленный Фауст, порою саркастически-насмешливая, «мефистофельская». Дьявольская скрипка увлекает Фауста и его девушку на лоно природы; музыка рисует картину зачарованного леса, слышится пение соловьев... Но возвращается мелодия деревенского танца, и «Мефисто-вальс» завершается безудержной вакхической пляской. Лист сделал фортепианное переложение «Мефисто-вальса», и сейчас эта пьеса — одна из популярных в репертуаре концертирующих пианистов.



Страницы дневника

Польский композитор Фридерик Шопен (1810—1849) сочинял вальсы на протяжении всего творческого пути. Самые первые вальсы были им написаны в ранние юношеские годы, последний — за год до смерти. Не все его вальсы дошли до нас, а из дошедших — не все напечатаны. Сам Шопен опубликовал только 8 своих вальсов, в полном собрании его сочинений — их 17. Но в массовых изданиях, во множестве вышедших во всех странах мира, представлено, как правило, 14 вальсов, причем за каждым закреплен свой постоянный номер. Эта традиционная нумерация не отражает хронологии творчества Шопена и возникла как результат прижизненной и посмертной публикаций вальсов. В нашем рассказе вальсы Шопена будут именоваться их традиционными номерами.

Летом в Шафарне

Летние каникулы 1824 и 1825 годов юный Фридерик Шопен проводил в деревне Шафарне в семье своего друга, соученика по Варшавскому лицейу Доминика Дзевановского. Эта сельская жизнь дала будущему композитору много ярких впечатлений, в том числе и музыкальных. Шопен был в те мальчишеские годы веселым, живым и общительным юношей, охотно принимавшим участие в забавах и развлечениях, всяческих шутках и невинных проделках. В одном из писем к родителям Шопен описывает деревенский праздник «последнего снопа»: «...в двух деревнях праздновали «дожинки». Мы как раз сидели за ужином, ...когда издали донесся хор... Встав из-за стола, мы с Домусем покинули общество и выбежали во двор, где целая толпа народа медленно подвигалась, все ближе подходя к дому. ...Две ясновельможные панны, со снопами в руках, с венками на головах, торжественно выступали впереди жниц. Образовав такие колонны перед самым домом, они пропели все строфы, в которых каждому воздавалось по заслугам, а между прочим, эти строфы касались меня:

Из ружья был зайчик ранен...

Больно прыток варшавянин!
Верьте нам или не верьте,
Варшавянин тоньше жерди!
В небе звездочка погасла...
Варшавянин тоньше прясла!
У забора мхи растут...
Варшавянин тут как тут!
Куст зеленый в поле рос...
Варшавянин тощ, как пес!

Сложили венки и снопы, а Фриц как рванет на скрипке, так что на дворе все ударились в пляс... Начались танцы, вальс и оберек, и, чтобы вовлечь в танец робких парней, тихо стоявших по сторонам и только переступавших на месте, я пошел в первой паре вальса с панной Теклой, а потом и с пани Дзевановской. Позже все так разохотились, что танцевали до упаду».

Шопен в Шафарне не только танцевал вальс, но, как видно, и сочинил какой-то вальс, о чем есть косвенное упоминание в этом же письме. Но до нас этот вальс — один из самых ранних у Шопена — не дошел.

Фридерик Шопен порою посылал из Шафарни родителям в Варшаву шуточные письма в виде рукописной газеты «Курьер шафарский» (пародия на газету «Курьер варшавский»). В одном из номеров этой юмористической газеты, в разделе «Иностранные известия», есть такие строки: «Ясновельможный пан П и ш о н¹⁰, проезжая через Нешаву, услышал сидевшую на заборе К а т а л а н и¹¹, которая распевала что-то во всю глотку. Это его сильно заинтересовало, и хотя он услышал мелодию и голос, но, не удовлетворенный этим, старался разобрать и слова... Побуждаемый любопытством, он достал три гроша и посулил их певице с тем, чтобы она повторила ему свою песню. Она долго отнекивалась, ломалась и отказывалась, но потом, привлеченная тремя грошами, решила и начала петь мазурочку». Предполагается, что мелодия, услышанная от «деревенской Каталани», стала впоследствии песней Шопена «Желание».

Альбом Эмилии Эльснер

После окончания лицея Шопен поступил осенью 1826 года в Варшавскую консерваторию (тогда она называлась Главной школой музыки и была одним из факультетов Варшавского университета), где изучал теорию музыки и композицию. Его педагогом был Юзеф Эльснер — талантливый композитор, написавший около тридцати опер, пользовавшихся в свое время популярностью, и немало инструментальных произведений. Эльснер одним из первых разгадал гениальную одаренность Шопена.

У Эльснера была дочь Эмилия, в альбом которой молодые композиторы, ученики ее отца, записывали свои произведения. Есть в этом альбоме и два вальса Шопена, сочиненные им в 1827 году.

Оба вальса невелики по масштабам; первый довольно прост по фактуре, второй — более сложный. Колорит их очень светлый, мажорный; они танцевальны, в особенности первый. Оригинальный творческий почерк Шопена здесь еще не столь очевиден, но кое-где уже проглядывает гений великого композитора.

В 1829 году Шопен вписал в альбом Эмилии свою песню «Желание». Стихи для нее композитор взял из сборника «Сельские песни» своего друга поэта Стефана Витвицкого, а музыка, как уже говорилось, возникла, предположительно, из «мазурочного» напева «деревенской Каталани». Но под пером Шопена мелодия эта приобрела вальсовые черты: «Желание» — изящная песня-вальс. Уже восьмитактное фортепианное вступление задает песне этот «вальсовый тон». Оно построено на ритмическом рисунке, очень близком к тому, который Шопен в одном из более поздних писем определил как признак старинной мазурки столетней давности и воспроизвел забавной формулой «рам дириди, рам дириди, рам дириди райда». Но с течением времени этот ритм перешел, как видно, из мазурки в вальс; ритм «рам дириди»¹² встречается в вальсах Шопена довольно часто. Впрочем, в песне «Желание» остались и некоторые признаки мазурки.

Одна из самых ранних у Шопена, песня «Желание» при жизни композитора в печати не публиковалась, но уже тогда, в последние варшавские годы (1829—1830), распространившаяся в рукописных списках, была широко известна, а впоследствии стала очень популярной.

Констанция Гладковская

¹⁰ Пишон — «перевертыш» фамилии Шопен (Chopin).

¹¹ Так шутливо назвал Шопен крестьянскую девушку-певунью. Концертировавшая в Варшаве знаменитая итальянская певица Анджела Каталани (колоратурное сопрано), восхищенная игрой маленького пианиста, подарила ему золотые часы с надписью: «Госпожа Каталани — Фридерiku Шопену десяти лет».

¹² Ритм «четверть и четыре восьмые», так образно выраженный Шопеном забавной формулой «рам дириди», встречается в его вальсах довольно часто, как и в вальсах других композиторов. Для примера можно указать на «Вальс-фантазию» Глинки, речь о котором впереди.

Весной 1829 года Шопен окончил теоретический курс Варшавской консерватории, а летом состоялась его первая поездка в Вену. Шопен выступил — и с большим успехом — в нескольких концертах, завел целый ряд интересных знакомств. Среди новых друзей Шопена была Леопольдина Благетка — талантливая пианистка, чье музыкальное дарование высоко оценили Бетховен и Паганини. Но Шопену сама Леопольдина — красивая 18-летняя девушка — понравилась как будто больше, чем ее манера игры, о которой он отзывался так: она «страшно колотит по инструменту».

Посетив на обратном пути Прагу и Дрезден, Шопен возвратился в сентябре 1829 года в Варшаву. Воспоминания о венских успехах были столь волнующи, что он подумывал о второй поездке, на более длительный срок. Но тут в биографии композитора появляются новые лирические мотивы. В письме от 3 октября к другу Титусу Войцеховскому есть такие строки: «Ты, разумеется, и сам понимаешь необходимость моего возвращения в Вену, и не ради Благетки, о которой, кажется, я Тебе писал (это молодая красивая пианистка). Ведь у меня, может быть, к несчастью, уже есть свой идеал, которому я, не перемолвившись с ним ни словом, преданно служу уже полгода, о котором мечтаю и в честь которого возникло *adagio* моего концерта, и который сегодня утром вдохновил меня на сочинение посылаемого Тебе вальсика. Обрати внимание на место, обозначенное крестиком. Кроме Тебя, об этом никто не знает».

Незнакомой возлюбленной Шопена была студентка консерватории Констанция Гладковская. Она приехала в Варшаву из Радома, где ее отец служил управляющим замком, и училась пению у известного итальянского педагога Карло Соливы. Шопен впервые увидел ее 21 апреля 1829 года на студенческом концерте, устроенном Соливой. В концерте участвовали две его студентки, неразлучные подружки Анна Волкова и Констанция Гладковская. Обе пели очень музыкально, обе были хороши собой, и Шопен не только заслушался чудесным пением, но и засмотрелся на девушек. Особенно понравилась ему Констанция. «Некоторые черты характера, да и внешний облик Гладковской вызывают симпатию, и, взглядываясь в ее немного печальное лицо и задумчивые глаза, в головку с простой прической, так непохожей на пышные куафюры артисток того времени, начинаешь понимать то чувство, которое 19-летняя Констанция вызывала в ее гениальном ровеснике» (И.Бэлза). «Констанция была среднего роста, почти худая, с тонким станом и девически незавершенными линиями плеч и груди. Глаза у нее были большие и синие, черты лица тонкие и нежные, а голос, необыкновенно музыкальный, был трогательно прекрасен» (Ф. Оржеховская).

Когда концерт окончился, Шопен хотел поблагодарить девушек за прекрасное пение, но Гладковская и Волкова вышли из артистической комнаты в окружении целой толпы поклонников — юношей из польских аристократических кругов и русских офицеров из свиты великого князя Константина, и Шопена это отпугнуло. Он встречал Констанцию в коридорах консерватории, на концертах, в театре, но все не решался подойти к девушке и познакомиться с ней.

Два произведения, написанные Шопеном в эти месяцы, связаны с Констанцией: медленная часть из Второго¹³ фортепианного концерта и Тринадцатый вальс. О вальсе — речь позже, а сейчас — несколько слов о *Larghetto* из концерта. Как уже упоминалось, Шопен писал, что эта часть (в письме она названа *Adagio*) создана в честь «его идеала». О *Larghetto* — музыкальном портрете Констанции Гладковской — Ференц Лист сказал: «Вся эта часть — идеал совершенства».

Пришел момент, когда Шопен наконец познакомился с Констанцией: Карло Солива предложил ему аккомпанировать певице. Шопен стал посещать Констанцию в ее маленькой комнатке консерваторского пансионата, они много совместно музицировали, девушка очень любила слушать игру юноши, а сама охотно пела, особенно песню «Желание». Шопен переживал вместе с Констанцией все перипетии ее дебюта на оперной сцене, состоявшегося 5 июня 1830 года в опере Паэра «Агнесса». Он репетировал с ней заглавную роль, а сидя в театре на премьере, волновался не меньше самой дебютантки. Констанция и ее подруга Волкова приняли участие в последнем публичном, фактически прощальном концерте Шопена в Варшаве 11 октября 1830 года.

В этом знаменательном концерте Шопен впервые исполнил свой ми-минорный концерт, Анна Волкова спела Арию с хором Соливы (он дирижировал всем концертом), а Констанция — каватину Элен из оперы Россини «Дева озера». После окончания каватины она не решалась выйти на поклон на вызовы публики; тогда Шопен взял ее за руку и вывел на авансцену. Это был, как пишут биографы, «звездный миг» Гладковской, ее коснулось «крыло бессмертия» Благодаря Шопену имя ее сохранилось в истории искусства¹⁴.

Сочиненный Шопеном 3 октября 1829 года, еще до знакомства с Гладковской, и посланный Войцеховскому с признанием, как сказано в письме, в верной службе своему идеалу, Тринадцатый вальс (ре-бемоль мажор, ор. 70, № 3) — действительно «вальсик» в две страницы нотного текста. Крестиком Шопен

¹³ Этот Концерт фа минор — фактически первый у Шопена, но он был напечатан позже Концерта ми минор, фактически второго. Поэтому ми-минорный концерт был обозначен как № 1, а фа-минорный — № 2.

¹⁴ К. Гладковская (1810—1889) недолго пела на оперной сцене. В 1832 году она вышла замуж за богатого помещика Юзефа Грабовского, оставила театр и покинула Варшаву. За несколько дней до смерти она сожгла все письма Шопена.

отметил средний эпизод, где два голоса, «женский» и «мужской», поют дуэтом. Нет оснований сомневаться в искренности Шопена, посвятившего этот вальс Констанции Гладковской. И все же его изысканная музыка, капризно-изломанная начальная мелодия кажется не очень отвечающей облику хрупкой и нежной Констанции. Не слышны в мелодиях этого вальса, с его умеренно-сдержанным движением, и романтические порывы влюбленного юноши, тайно поклоняющегося «своему идеалу».

Между тем в 1829 и 1830 годах, в «эпоху Констанции Гладковской», Шопен сочинил еще три вальса. Это, прежде всего, знаменитый и столь популярный Десятый вальс (си минор, ор. 69, № 2), полный поэтической грусти, иногда даже публиковавшийся под названием «Меланхолический вальс», хотя сам Шопен такого названия не давал.

Затем Четырнадцатый вальс (ми минор, без опуса), в еще большей степени отразивший нежный образ Констанции и чувства юного Фридерика. Четырнадцатый — один из самых изящных и поэтичных вальсов польского композитора. Краткое вступление, взлетающее вверх бурным и стремительным пассажем, завершается восторженным возгласом. В самом вальсе поражает сочетание легкости, хрупкой нежности, грациозности, воздушной полетности — и страстной порывистости. Есть в его музыке и мажорные просветления, и патетические преувеличения.

Но особенно примечателен эпизод в самом конце пьесы, действительно достойный быть отмеченным крестиком: в естественное течение основной мелодии вдруг врывается резкий и острый аккорд, словно рушатся надежды и «все проваливается в тартарары»... Такой прием встретится впоследствии и в других произведениях Шопена; особенно впечатляет он в знаменитой Второй балладе с ее подлинно трагической концовкой. Но здесь, в Четырнадцатом вальсе, трагедия еще не очень значительна: Шопен молод, влюблен, полон надежд и трепетного ожидания...

Наконец, Первый вальс (ми-бемоль мажор, ор. 18) — последний из созданных в Варшаве, совершенно отличный от трех предыдущих, полный радости и света. Весной 1830 года в одну из встреч с Гладковской в ее скромной и уютной комнатке, когда Шопен сидел за фортепиано и импровизировал, он, набравшись храбрости, признался Констанции, что уже ровно год, как влюблен в нее, — и это признание было встречено благосклонно. Разве могло сердце молодого артиста не наполниться радостью и ликованием? Они и звучат в «Большом блестящем вальсе»¹⁵. Содержание его не однозначно: это и страница лирического дневника композитора, и воплощение праздничного бального веселья. Призывные фанфары вступительных тактов словно возвещают начало танца, после чего идет цепочка различных эпизодов, в большинстве бравурно-веселых, но также и утонченно-изящных.

Если вальсы Шопена чаще всего нетанцевальны, если это вальсы-поэмы, то Первый вальс, обладая чертами поэмности, сохраняет и свою прямую танцевальную основу. 25 октября 1830 года, узнав о том, что Шопен собирается предпринять новое длительное путешествие, Констанция записала в его альбом сочиненные ею стихи:

Чтоб увенчать свою неувядаемую славу,
Ты покидаешь нас и отправляешься в дорогу.
Там, на чужой земле — как знать? — Тебя оценят лучше,
Но крепче нас любить Тебя наверняка не смогут.

2 ноября Шопен покинул Варшаву, как оказалось, навсегда. Не довелось ему больше встретиться и с Констанцией Гладковской.

Тоска по родине

Шопен покинул Польшу... Путь его лежал в Вену, куда он прибыл 23 ноября 1830 года. Вскоре пришло известие о восстании в Варшаве. Для Шопена наступили трудные дни. Он хотел возвратиться на родину, чтобы принять участие в борьбе на стороне восставших, но друзья отговаривали композитора: его оружие — музыка, а не винтовка, а для музыки сейчас в Варшаве места нет. Да и родители, тревожась за его судьбу, просили не возвращаться в Варшаву, где было так неспокойно, и продолжить поездку, отправиться в Италию, как вначале предполагалось. Шопен растерялся: «Но как же ехать?.. В Париж? Здесь мне советуют еще подождать. Вернуться? — Остаться здесь? — Покончить с собой?..» (из письма к Я. Матушиньскому в Варшаву от 26 декабря 1830 г.). В конце концов Шопен решил ехать в Париж. В июле 1831 года он покинул Вену, август провел в Мюнхене, а сентябрь — в Штутгарте, где узнал о том, что русские войска вступили в польскую столицу и Варшава пала... В конце сентября Шопен прибыл в Париж.

В эти тревожные месяцы Шопен продолжал сочинять и привез в Париж несколько законченных и целый ряд начатых в дороге произведений. Некоторые из них явились откликом на события Варшавского восстания. Диапазон музыкальных образов здесь очень широк — от прямого воплощения мятежного духа восстания в знаменитом Этюде до минор (ор. 10, № 12; предполагают, что он был написан в Штутгарте,

¹⁵ Рукопись Первого вальса, как и целого ряда других начатых в Варшаве произведений, Шопен привез в Париж, где и завершил работу над ним в 1831 году, озаглавив его «Большой блестящий вальс».

когда до композитора дошло известие о падении Варшавы; этуод этот нередко называют «Революционным»), где слышны и шум восставшей толпы, и патетические призывы ораторов, до Третьего вальса (ля минор, ор. 34, № 2), пожалуй, самого минорного, печально-тоскливого, самого медленного, нетанцевального, самого задушевного, «славянского» среди вальсов Шопена. В этом вальсе и тоска по родине, и тревога за судьбу своих родителей, и грусть по Констанции Гладковской, о которой Шопен не переставал думать.

Дельфина Потоцкая

Шопен в Париже... Здесь он встретил графиню Дельфину Потоцкую, с которой ранее познакомился в Дрездене. Женщина редкой красоты (ей 25 лет) и веселого нрава, одаренная разнообразием талантов, она хорошо играла на фортепиано и прекрасно пела. Ее пением был покорен не только Шопен, но и Гейне, Делакруа, Лист.

В Париже знакомство Шопена с Потоцкой перешло в дружбу, они часто встречались, и это была, как видно, счастливая страница жизни молодого композитора. «Трудно судить о характере взаимного чувства Шопена с Потоцкой; по-видимому, оно было не очень глубоким и безболезненно исчерпало себя для обеих сторон... Шопен и Потоцкая навсегда остались друзьями» (А. Соловцов). Последнее свидание Потоцкой с Шопеном состоялось за несколько дней до его смерти: Шопен высказал пожелание послушать пение Дельфины; рояль придвинули к дверям комнаты, где лежал больной композитор, и Потоцкая, сама себе аккомпанируя, спела арию Нормы из одноименной оперы Беллини, которую Шопен очень любил, и другие произведения.

Шопен посвятил Дельфине Потоцкой Концерт фа минор, когда он вышел из печати в 1836 году (тот самый, вторая часть которого вдохновлена Констанцией Гладковской; в это время она была уже давно замужем), а затем и Шестой вальс (ре-бемоль мажор, ор. 64, № 1, 1846) — прелестную, очень изящную миниатюру с ее непрерывным кружением и стремительной полетностью. Этот вальс, светлый и мажорный от первого до последнего звука, Шопен очень любил играть в своих концертах.

Встреча с родителями

Живя в Париже, Шопен тосковал по своей далекой родине, тосковал по родителям, которых не видел несколько лет. И родители мечтали о встрече с сыном. Она состоялась в Карлсбаде (теперь чешский курорт Карловы Вары) в августе 1835 года. Рассказывая в письме в Варшаву к сестре Людвиге об этом радостном событии, Фридерик Шопен писал: «Наша радость неописуема. Мы обнимаемся и обнимаемся — и что же можно еще? ...Пишу бестолково, но лучше сегодня ни о чем не думать: наслаждаться счастьем, которого дождались. ...Об этом я всегда только мечтал — и вот оно осуществилось, это счастье, счастье и счастье». «Среди писем Шопена мы отыщем и грустные, и веселые, и ироничные, и горькие, и восхищенные, и содержательные, но счастливое только одно это» (Я.Ивашкевич).

Три недели в Карлсбаде пролетели быстро, и в начале сентября Шопены отправились к границе Чехии, где в городке Дечине остановились у друга их семьи графа Тун-Гогенштейна в его замке. Через неделю родители уехали в Варшаву, а Фридерик остался еще на несколько дней. Здесь он сочинил Второй вальс (ля-бемоль мажор, ор. 34, № 1, 1835), получивший, как и Первый, заголовок «Большой блестящий вальс». Оба они, действительно, близки друг другу радостно-приподнятым, празднично-танцевальным характером, причем Второй вальс является несомненным свидетельством счастливых дней, проведенных Шопеном с родителями.

Композитор вписал Второй вальс (первоначальный набросок, естественно, впоследствии он был тщательно отработан) в альбом дочерей графа Тун-Гогенштейна Анны и Йозефины. В печатном издании он посвящен Йозефине.

Мария Водзиньская

Покинув Дечин, Шопен по пути в Париж остановился на несколько дней в Дрездене, где случайно встретил на улице Феликса Водзиньского...

Семья Шопенов и Водзиньских состояли в давней дружбе, еще с тех пор, как трое юношей, братья Феликс, Анатолий и Казимеж, были воспитанниками пансиона Миколая Шопена, отца композитора.

Летом 1825 года юный Фридерик проводил каникулы в семье Водзиньских, в их богатом имении в деревне Служево. 15-летнему музыканту предоставили в старинном замке отдельную комнату с хорошим роялем и даже отрядили отдельного слугу.

Была в семье Водзиньских и маленькая дочь, шестилетняя Мария. Ей нравилось слушать, как Фридерик играет на фортепиано, и она по-детски влюбилась в него.

Через пять лет, перед отъездом в 1830 году из Варшавы, Шопен мельком увидел Марию и был неприятно поражен происшедшей переменой: милый ребенок вырос в нескладную девочку-дурнушку с длинными руками и грубым голосом; прелестное дитя превратилось в «гадкого утенка».

Прошло еще четыре года; Шопен был в Париже, а семья Водзиньских — в Женеве. От Феликса Водзиньского пришло Шопену письмо с приглашением посетить их семью; к письму было приложено послание от Марии: вальс ее сочинения. В ответ Шопен писал: «Твоя сестра была настолько любезна, что прислала мне свою композицию. Это меня несказанно обрадовало, и в тот же вечер я импровизировал в одном из здешних салонов на миленькую тему той Марыни, с которой мы в давние времена бегали по комнатам... А ныне! Я беру на себя смелость послать моему уважаемому коллеге м-ль Марии маленький вальс, только что мною опубликованный». Это был Первый вальс — первое появление вальса Шопена в печати.

...И вот Фридерик Шопен идет по улицам Дрездена к Водзиньским. Ожидая встречи с Марысей, он смущен, ведь она осталась в его памяти дурнушкой, «гадким утенком». Однако очень скоро он раскаялся в своих опасениях: перед ним стояла 16-летняя стройная, с хорошим смуглым личиком девушка. В Марысе Шопена привлекла не только внешность, но и одаренность натуры. Она «хорошо знала литературу, владела несколькими языками, писала стихи, недурно пела и, не будучи красивой в строгом смысле этого слова, была наделена обаянием» (И. Бэлза).

Фридерик Шопен влюбился... Они ежедневно встречаются, он много и охотно играет для нее, особенно часто — Второй вальс, который Марии очень нравился. Наступил момент расставания, и оно было очень трогательным. Возможно, что это легенда, но она приводится во всех биографиях композитора: Мария взяла из стоявшего на столе букета розу и протянула ее Шопену; глубоко взволнованный, он сел за рояль и сымпровизировал вальс, который затем записал и преподнес девушке с надписью: «Для м-ль Марии, Дрезден, сентябрь 1835». Впоследствии этот вальс — Девятый (ля-бемоль мажор, ор.69, № 1) — нередко именовали «прощальным».

Девятый вальс — один из самых ласковых у Шопена; это уже совсем не танец, а лирическая поэма. Особенно хороша начальная часть вальса — основной музыкальный образ, весь сотканный из робких порывов и элегических вздохов. Ему контрастирует центральный эпизод, более оживленного характера. Но вряд ли можно увидеть в нем звукоизобразительную картинку с «боем часов близлежащей церкви» и даже «шумом подъехавшего экипажа», который должен был увезти Шопена, как об этом писала сестра Марии Водзиньской Юзефа. Скорее следует говорить о том, что контрастность образов в этом вальсе — свидетельство сложности и богатства чувств.

Шопен возвратился в Париж, и целый год продолжалась его переписка с семьей Водзиньских. Летом 1836 года Шопен пробыл целый месяц с Марией и ее родными в Мариенбаде (теперь чешский курорт Марианске-Лазне), а затем несколько дней в Дрездене. Там Шопен сделал Марии официальное предложение, которое было ею принято.

Между обрученными состоялся своеобразный обмен портретами. Талантливость Марии проявлялась и в ее больших способностях к рисованию. В этот приезд Шопена она нарисовала его очень хороший акварельный портрет, который он с собой увез. А Шопен, работавший в это время над серией этюдов, создал в фа-минорном этюде (ор. 25, № 2) музыкальный портрет Марии. В его воздушно-легких пассажах и непрерывном кружении, отчасти близком к вальсу, рисуется «поэтический образ чуть легкомысленной мечтательности и неглубокой грусти» (Ю. Кремлев).

Подарил Шопен Марии и «обручальное кольцо» — необычное, даже несколько странное: вписал в ее альбом, где уже было несколько его произведений, новую, только что здесь, в Дрездене, сочиненную им песню «Колечко» на стихи того же Стефана Витвицкого. В этой песне, музыка которой полна глубокой печали, повествуется о юноше, подарившем своей возлюбленной серебряное колечко; много лет он хранил ей верность, ждал ее, а она вышла замуж за другого. Предчувствовал ли Шопен, напрозорчил ли он себе свою судьбу, но так и получилось. В семье Водзиньских постепенно охладели к мысли выдать Марию замуж за Шопена, да и ее любовь была, вероятно, неглубокой. Письма Марии к Шопену становились все более сдержанными; затем их отношения и вовсе прекратились.

Шопен тяжело переживал этот разрыв. Однажды он собрал все письма Марии, присоединил к ним засохшую розу, когда-то ею подаренную, перевязал пакет ленточкой и написал на нем: «Мое горе». К этому времени относится, вероятно, сочинение Шопеном знаменитого Седьмого вальса (до-диез минор, ор. 64, № 2, опубликован в 1847 г.), окончательно отделанного уже значительно позже. Конструкция этого вальса немного необычна: «ARBRAR». Если исключить эпизоды «R» («Refrain» — рефрен) и сыграть только части «ABA», то получится традиционная трехчастная форма, где часть «A» — это минорный вальс, очень грустный, как печальное признание, сделанное самому себе, а часть «B» — более светлый вальс, мажорный, подобный воспоминанию о былой радостной надежде. Но вся прелесть в том, что после каждой из этих контрастных частей повторяется один и тот же рефрен¹⁶, музыка которого своим быстрым и легким кружением, изяществом, налетом элегической грусти близка Этюду фа минор, музыкальному портрету Ма-

¹⁶ Есть некоторое сходство между музыкой этого рефрена и Вальса ми минор Грибоедова (речь о нем впереди). Грибоедовский вальс написан значительно раньше, однако Шопен его, по всей видимости, не знал. Здесь лишь случайное совпадение, общность образов элегической грусти и некоторых деталей мелодии и фактуры.

рии Водзиньской. Может быть, этот рефрен — тоже музыкальная зарисовка Марии? Может быть, Седьмой вальс — это горестное с ней прощание?

В 1841 году Мария Водзиньская вышла замуж за графа Юзефа Скарбка. Весть эта дошла до Шопена, и в 1842 году он преподнес рукописный экземпляр Девятого вальса, «прощального», «вальса Марии Водзиньской», одной из своих учениц с дарственной надписью: «Мадемуазель Шарлотте Ротшильд». Еще одна «утраченная иллюзия»...

Вблизи Жорж Санд

Знаменитую французскую писательницу Жорж Санд (это литературный псевдоним баронессы Авроры Дюдеван) связывала с Шопеном тесная дружба, продолжавшаяся десять лет (1837—1847). Это был период наивысшего расцвета творческого гения польского композитора. В Ноане, имении Жорж Санд, где Шопен проводил обычно летние месяцы, им созданы многие лучшие его произведения. Однако музыкального портрета Жорж Санд, подобного портретам Констанции Гладковской или Марии Водзиньской, Шопен не оставил. Эту тайну человеческой души, тайну творчества нам не разгадать, но одно предположение можно высказать: в отношениях Шопена к Жорж Санд не было, вероятно, чувств возвышенно-поэтической влюбленности, которые вдохновили его на создание тех музыкальных портретов.

Композитор и писательница познакомились в 1837 году. В одну из встреч «Шопен охотно играл для Жорж Санд, рискнул даже сыграть свой последний вальс до-диез минор (Седьмой вальс. — Л. А.)... Аврора сказала, что ей больно слушать этот вальс, хотя написан он божественно» (Ф. Оржеховская). Итак, Седьмой вальс стал вальсом прощания с Марией Водзиньской и знакомства с Жорж Санд.

У писательницы было двое детей: сын Морис и дочь Соланж. Морису Шопен не симпатизировал, а Соланж обожал. Некоторые биографы композитора высказали предположение, что Пятый вальс (ля-бемоль мажор, ор. 42, 1840), «порою капризный, порой задумчивый, то шуточный и сентиментальный, то уносящийся в неудержимом головокружительном полете и вдруг заканчивающийся взрывом сердечного смеха» (Я. Ивашкевич), является портретом Соланж в 12-летнем возрасте.

О Шестом вальсе Шопена, посвященном Дельфине Потоцкой, речь уже была. Иногда его именуют «вальсом маленькой собачки» и приводят забавную версию его возникновения: «У Жорж Санд была маленькая собачка, которая имела обыкновение вертеться, стараясь поймать себя за хвост. Раз вечером, когда она этим занималась, Жорж Санд сказала Шопену: «Если бы у меня был ваш талант, то я написала бы фортепианную пьесу на эту собачку». Шопен тотчас сел за фортепиано и симпровизировал прелестный вальс» (Ф. Нике). Однако нет сомнения, что этот ничтожный повод был лишь внешним толчком для импровизации Шопена и его творческая фантазия родила глубоко содержательное произведение. Кстати, подобные образы «непрерывного вращательного движения» встречаются и в других произведениях Шопена, в частности в написанном ранее Четвертом вальсе (фа мажор, ор. 34, № 3, 1838).

Шопен, как уже говорилось, очень любил играть Шестой вальс. В своем последнем парижском публичном концерте, состоявшемся 16 февраля 1848 года, он исполнил несколько крупных произведений и много миниатюр: прелюдий, этюдов, мазурок, вальсов. Успех концерта был очень велик. Особенно понравился Шестой вальс, который Шопену пришлось бисировать.

Вальсы остались человечеству

Шопен много раз, особенно в последние годы, в предчувствии смерти, высказывал пожелание, чтобы рукописи его произведений, не подготовленные им самим для печати, не публиковались. Однако после его смерти близкий друг Шопена Юльян Фонтана, много помогавший композитору во всех его делах, выполнявший фактически работу его секретаря и посредника в переговорах с издателями, напечатал, с согласия родных, ранее не публиковавшиеся вполне законченные произведения великого гения, в том числе и такие жемчужины его творчества, как Девятый, Десятый, Тринадцатый и Четырнадцатый вальсы, ставшие достоянием музыкальной культуры человечества, завоевавшие, наряду с другими вальсами Шопена, всеобщую популярность и любовь.

* * *

В числе первых критиков, высоко оценивших вальсы Шопена, был Роберт Шуман. В одной из статей он писал о вальсах № 2, 3 и 4: «Особенно должны понравиться три вальса, совсем в другом роде, чем обыкновенные; так может сочинить только Шопен... В этих вальсах бьет ключом жизнь...»

Сам Шуман отдал вальсу в своих фортепианных произведениях немало творческой фантазии. Уже в самом первом опусе молодого композитора — «Вариациях на тему АВЕГГ» — тема вариаций является изящным вальсом. И во втором раннем произведении Шумана — цикле пьес «Бабочки» — есть несколько вальсов, причем мечтательный вальс, открывающий цикл, был, как видно, композитору особенно дорог: он его вторично использовал в пьесе «Флорестан» из цикла «Карнавал». Среди пьес «Карнавала» — много вальсов. Два женских портрета — «Кирина» и «Эстрелла» — это романтические вальсы; первый — задушевно-страстный, а второй — порывисто-пылкий. «Танцующие буквы» пляшут под музыку вальса. Есть два балльных вальса: «Благородный» и «Немецкий». И даже в начальной «Прембуле» и финальном «Марше Давидова братства» звучат вальсовые эпизоды, рисующие суету карнавала.



Венский «шрамель»: Ланнер и Штраус

Четыре венских музыканта, братья Шрамель, образовавшие квартет в составе двух скрипок, кларнета и гитары, играли для развлечения венцев различные народные мелодии, песни и танцы. Название «шрамель» закрепилось за всеми подобными ансамблями, которые увеселяли публику в ресторанах, кабачках, на танцевальных балах и стали очень популярными. Особой известностью пользовался «шрамель», куда входили Ланнер (скрипка), Штраус (альт) и братья Драханек (скрипка и гитара).

Йозеф Ланнер (1801 — 1843), сын перчаточника, рано проявил большую музыкальность и самоучкой научился играть на флейте, скрипке и клавесине. Когда смычок Ланнера извлекал из скрипки прелестные звуки народных мелодий, друзья и родные с удовольствием слушали, отдавая должное одаренности и артистизму юноши. Так пришла к нему вера в то, что музыка — его призвание. Начал он свой путь музыканта-профессионала скрипачом знаменитого тогда в Вене бального оркестра Игнаца Памера.

Йоганн Штраус (1804—1849) жил в мире музыки с детства. В кабачке «У святого Флориана», принадлежавшем его отцу Францу Штраусу, по вечерам играл бродячий скрипач или арфист, а то и настоящий «шрамель», увеселявший гостей народными мелодиями в незатейливой обработке. Когда мальчику купили детскую скрипку, он быстро научился играть на ней и нередко подсаживался в кабачке к музыкантам, подыгрывая популярные мелодии. Но отец хотел, чтобы сын овладел какой-либо профессией мастера, и отдал его на обучение к знакомому переплетчику. Учеба оказалась очень тяжелой, мальчик не выдержал, сбежал от хозяина, но и домой не возвратился, боясь отцовского гнева. Лишь случайная встреча со скрипачом Полишанским, знакомым Франца Штрауса, привела к возвращению беглеца в семью. Полишанский распознал музыкальные способности юного Штрауса, настоял на том, чтобы мальчику разрешили учиться играть на скрипке, и стал его учителем. В 12 лет Йоганн Штраус остался круглым сиротой, надо было думать о заработке, и Полишанский привел юношу все к тому же Игнацу Памеру, где и встретились Ланнер и Штраус, ставшие неразлучными друзьями.

Несколько лет работы у Памера были хорошей профессиональной школой. Но пришел момент, когда друзья почувствовали, что работать с капризным, грубоватым Памером трудно, да и «музыкальных сил» у них прибавилось, чтобы затеять самостоятельное дело. Так возник «шрамель» Ланнера, Штрауса и братьев Драханек. Они играли не только танцевальную музыку, но и произведения великих венцев Моцарта и Гайдна, Бетховена и Шуберта, однако особенно преуспели в исполнении вальсов и полек, маршей и кадрили. Руководителем «шрамеля» был Ланнер, довольно рано начавший сочинять музыку. Уже его ранние вальсы привлекли внимание своим изяществом и легкостью, поэтичностью и тонким вкусом.

Ансамбль Ланнера пользовался большим успехом, приглашений на концерты и танцевальные вечера было много. Количество музыкантов в ансамбле постепенно увеличивалось, он превратился в оркестр из двадцати артистов. И настал момент, когда Ланнер, чтобы удовлетворить в один вечер двух заказчиков, разделил свою капеллу на две части: с одной выступил сам, а во главе другой поставил Штрауса. Опыт оказался удачным, и вскоре утвердилась практика, что Ланнер с основным коллективом постоянно играет в трактире «Черный козел», а Штраус со вторым составом выступает «У пылающего петуха» — в Вене, как известно, любили подобные забавные названия. Для своего ансамбля Штраус, чей композиторский дар к этому времени тоже определился, стал сочинять оригинальные вальсы — и любители музыки, посещавшие оба трактира, заметили вскоре разницу в характере вальсов и в дирижерской манере обоих молодых композиторов: тонкий, лиричный Ланнер и пылкий, огненный Штраус. «Если Ланнер — ровное тепло камина, то Штраус — нестерпимый жар костра... Ланнер очаровывает, Штраус покоряет... Ланнер — ангел вальса, Штраус — его демон...» — так говорили о двух музыкантах.

Однако сотрудничество Ланнера и Штрауса вскоре перешло в соперничество и закончилось ссорой, превратившей друзей в непримиримых врагов. А Вена обрела две популярные музыкальные капеллы,

ставшие достопримечательностью австрийской столицы. Приехать в Вену и не побывать на концертах Ланнера и Штрауса было так же непростительно, как не посетить собор св. Стефана или Пратер. Когда молодой Глинка, возвращаясь летом 1833 года из Италии в Россию, провел три месяца в Вене, то много раз присутствовал на концертах обеих капелл. Впоследствии он писал: «Я часто и с удовольствием слышал оркестры Ланнера и Штрауса».

Двух композиторов в пору их творческой зрелости разделила не только личная вражда. Отличались они и творческими индивидуальностями, различными были и масштабы их дарования. Однако время распустило по-другому, признав ценность того, что их объединяло, а не разделяло. Объединяло же их то, что Лайнер, сочинивший более ста вальсов, и Штраус, автор более ста пятидесяти вальсов, явились создателями нового танцевального жанра — венского вальса. Подавляющее большинство этих двухсот пятидесяти вальсов написано по единой схеме.

Схема эта такова. Начинается вальс интродукцией, большим развитым вступлением; музыка его, как правило, не вальсовая, а иного характера, иногда подiskanного названием вальса, его поэтической идеей. Это может быть музыка маршевая, пасторальная, живописно-изобразительная либо просто лирического или патетического характера, предвосхищающего господствующее настроение всего вальса. Порою в интродукции звучит будущая тема первого вальса, но чаще всего лишь как намек, предвестник.

За интродукцией следует основной танцевальный раздел пьесы — цепочка из пяти небольших вальсов, каждый из которых вполне закончен по форме и четко отграничен от других. Особое значение имеет первый вальс, задающий тон всей композиции, предопределяющий весь ход дальнейшего развития. Все пять вальсов контрастируют друг с другом по оттенкам настроения (если вся пьеса в целом мажорна, то один-два вальса минорны, и наоборот), по ритму и темпу, давая возможность танцующим использовать различные фигуры танца.

После пятого вальса следует заключение, в котором звучит тема первого вальса, нередко в более пышном изложении, как кульминация всей пьесы. Последний эпизод заключения идет чаще всего в убыстренном темпе, давая возможность танцующим еще больше взвихрить вальс, прежде чем с ним распрощаться.

Существенно изменился в вальсах Ланнера и Штрауса также мелодический строй музыки. Вальсовый аккомпанемент по формуле «раз — два — три, бас — аккорд — аккорд», занимавший в лендлере значительное, но еще не главное положение (даже в вальсах Шуберта он нередко соседствует с аккомпанементом, подчиненным другим формулам), здесь становится абсолютно господствующим. А на эту ниточку аккомпанемента нанизываются краткие мелодические попевки, сообщающие музыке вальса больше подвижности, оживленности, ритмического разнообразия. Плавное и медлительное вращение лендлера превратилось в стремительное и полетное вращение, вальса.

Соперничество Ланнера и Штрауса окончилось явной победой последнего. Правда, вальсы Ланнера венцы очень любили, а самого композитора называли «Моцартом танцевальной музыки», зато Штраус был коронован титулом «король вальса».

Свои лучшие вальсы Йозеф Ланнер написал в 30—40-е годы. Один из них — знаменитые «Пештские вальсы»¹⁷. Музыка вступления — маршевого характера; звучит отдаленный сигнал «почтового рожка» — словно друзья отправляются в дальний путь, из Австрии в Венгрию, из Вены в Будапешт. Следует традиционная цепочка из пяти вальсов, где музыка первого вальса — есть в ней славянский колорит — трогательно минорна (грусть расставания!), а в последующих вальсах, где порой встречаются характерные венгерские интонации, господствует светлый мажор (радость встречи с новыми друзьями!). В заключительном разделе звучит славянская мелодия, как одна из основных поэтических идей вальса.

Большой популярностью пользовались и другие вальсы Ланнера: «Вербовщики», «Лучи надежды», «Пловцы», «Вечерняя звезда», «Танцы Шенбрунна», «Штирийские танцы». Последний вальс — один из немногих у Ланнера, построенных не по традиционной схеме; здесь нет вступления и заключения, нет и нумерации пяти вальсов: музыка развертывается единым потоком, хотя и состоит из различных эпизодов. Композитор использовал в вальсе некоторые характерные признаки народных танцевальных мелодий Штирии — одной из областей Австрии в Восточных Альпах. Обращают на себя внимание трехтакты в первом колене вальса. Как известно, основная танцевальная фигура вальса — вращение: в первом такте — с правой ноги, во втором — с левой (или наоборот), чему соответствует двухтактное строение музыки. Здесь же, в первом колене «Штирийских танцев», вальс не только трехдольный, но и трехтактный — оригинальная, в те годы чрезвычайно редкая черта.

Лишь некоторые лучшие вальсы Ланнера дожили до наших дней, и один из них — «Романтики». В интродукции, начинающейся патетически-приподнято, господствует настроение лирически-мечтательной грусти, звучат мягкие, порой утонченно-трогательные интонации. Очень хорош первый вальс, воздушно-легкий, даже кокетливо-игривый. Обращают на себя внимание непрерывно развертывающаяся, словно

¹⁷ Множественное число «вальсы» фигурирует во многих названиях вальсов Ланнера и Штрауса, так как в одном произведении дана цепочка из пяти отдельных вальсов.

дразнящая мелодия третьего вальса, капризно-прихотливые ритмы четвертого. Вся музыка «Романтиков» пронизана ощущением молодости, легких мечтаний, радости жизни.

Иоганн Штраус достиг в Вене подлинно триумфальных успехов, популярность его была чрезвычайно велика. Здесь немалую роль сыграли пылкость его натуры и умение увлечь не только оркестр, но и всю публику, наэлектризовать ее музыкальным током, исходящим от его скрипки и самой манеры дирижирования. Рихард Вагнер, побывавший на концертах Штрауса в Вене в 1832 году, писал о его «лихорадочном дирижерстве»: «Никогда я не забуду того огня, того близкого к бешенству одушевления, с каким Иоганн Штраус вел оркестр, подыгрывая тут же на скрипке. Этот демон венского музыкального народного духа весь преобразался при начале каждого вальса». Кстати, у Штрауса есть вальсы «Демоны» и «Электрические искры».

Особым успехом пользовались у венцев два вальса Штрауса: «Соловьи» и «Лорелея». В интродукции «Соловьев» флейта подражает птичьему щебетанию, выводит соловьиные трели, да и в самих вальсах широко использованы всевозможные фиоритуры и мелодические украшения, подчеркивающие «соловьиный» колорит. В заключении повторяется музыка «птичьего щебетания».

Само название «Лорелея» связывает вальс с популярнейшей немецкой легендой, повествующей о красавице русалке Лорелее, сидящей на скале над Рейном; ее дивным пением заслушиваются очарованные рыбаки, чьи лодки разбиваются о подводные камни. Многие поэты, писатели, художники обращались к сюжету красивой легенды; наибольшую популярность приобрело прекрасное стихотворение «Лорелея» Генриха Гейне, написанное в 20-х годах прошлого века. Оно породило много музыкальных версий; и одна из них, правда косвенная, — упомянутый вальс Иоганна Штрауса, созданный в начале 40-х годов.

В интродукции вальса «Лорелея» слышны гордые фанфары, как призывный клич Лорелеи, прозвучавший над просторами Рейна; из этих фанфар вырастает тема первого вальса. Если многим другим вальсам Штрауса свойственны импульсивность, острые ритмы, изощренное движение, то мелодии «Лорелеи» льются широко и привольно, в них рисуются и плавные перекаты волн, и легко скользящие по волнам лодки рыбаков. И если в большинстве вальсов для выражения законченной музыкальной мысли (первое колено танца) Штраусу было достаточно 16 тактов, то в «Лорелее» он дал несколько 32-тактных построений, что также способствует впечатлению широты и простора, плавности течения музыки. Очень хороша кода вальса, здесь вновь звучат горделивые фанфары, и завершается вальс как поэтическое, подернутое дымкой легкой грусти расставание с прекрасной легендой, с красавицей Лорелейей. И лишь в последний момент, словно вдруг спохватившись, что это все-таки вальс, а не концертная пьеса, композитор завершает его традиционной помпезно-громкой концовкой.

Следуя существовавшей традиции, Штраус давал своим вальсам самые разнообразные названия. Лишь иногда они отвечали характеру музыки, но чаще были самым общим поэтическим символом: «Мечты летней ночи», «Розы без шипов», «Алмазы». Среди названий встречается немало женских имен: «Вальс Габриэль», «Цецилия», «Вальс Марии». Эти посвящения имели, вероятно, свой прямой адрес, который сейчас уже трудно отыскать. Некоторые свои опусы Штраус посвятил выдающимся артисткам: «Шведские песни» — знаменитой шведской певице Женни Линд (в пятом вальсе его цепочки звучит подлинная шведская иесенно-танцевальная мелодия), «Лепестки роз» — известной австрийской певице Каролин Унгер, участнице первого исполнения Девятой симфонии Бетховена, а вальс «Тальони» — знаменитой итальянской балерине Марии Тальони, чья блистательная карьера началась в Вене в дни молодости Штрауса (одной из ее лучших партий была главная роль в балете Адана «Дева Дуная»).

Иоганн Штраус охотно писал вальсы на заказ, для студенческих или цеховых балов, для различных празднеств и торжественных событий. Некоторые названия говорят сами за себя: «Бал юристов», «Бал художников», «Бал инженеров». Для студентов факультета права Венской высшей школы был написан вальс «Конкордия» («Согласие»), а для студентов-медиков — вальсы «Танцевальный рецепт», «Эфирные мечты» и «Сердечные звуки»; как видим, в двух последних названиях композитор воспользовался многозначностью слов «эфир» и «сердце». Некоторые названия более специфичны, например «Средство против сна»; действительно, зажигательная музыка этого вальса могла разбудить и вывести на танцевальный круг даже флегматика. Впрочем, такова музыка большинства вальсов Штрауса — стремительная, жизнерадостная, так и подмывающая пуститься в неистовое вальсовое кружение.

Покорив Вену и венцев, Иоганн Штраус захотел поискать славы за пределами Австрии, и это ему удалось. Уже первые выступления со своим оркестром в чопорном Берлине принесли Штраусу большой успех. Победа была одержана и в Париже, где венскому королю вальса выразили свое восхищение Керубини и Мейербер, Берлиоз и Лист. Капелла Штрауса выступила во дворце Тюильри перед королем Франции Луи-Филиппом и его гостем королем Бельгии Леопольдом. Из Франции путь капеллы лежал в Англию, где в Лондоне как раз происходили торжества, связанные с коронацией новой английской королевы. Штраус принял участие в королевских балах, для чего написал блестящий вальс под названием «Присяга на верность британской королеве Виктории»; музыка интродукции этого вальса напоминает торжественный

гимн. Немало концертов дали Штраус и его капелла во дворцах и замках английской знати. Вскоре композитор сочинил новый вальс «Мирты» к бракосочетанию королевы Виктории и принца Альберта. Это новое направление деятельности Иоганна Штрауса, его поиски успехов в кругах великосветской знати свидетельствовали об известном отходе композитора от демократических позиций. Правда, при первом выступлении в Вене, после долгих зарубежных гастролей и длительной болезни, Штраус был встречен с энтузиазмом: его все еще любили. Однако на политической ориентации композитора прошедшие события, несомненно, сказались, и, когда в Вене разразилось революционное восстание 1848 года, Штраус оказался в лагере правительственных войск, боровшихся против восставших. А по другую сторону баррикад, среди восставших, был его сын Иоганн Штраус-младший.

* * *

Вальсы Йозефа Ланнера были в России довольно популярны, что нашло отражение в ряде произведений русского искусства. Так, ланнеровский вальс упоминается в стихотворении А. Н. Плещеева «Бал» (1845, приводим отрывок):

Я помню бал. Горели ярко свечи...
За пеструю толпой следил я в стороне,
Но не искал мой взор отрадной встречи,—
Я никого не ждал, и скучно было мне.
Вдруг Ланнера послышались мне звуки —
Унылый вальс! Знаком он сердцу с давних дней,
И вспомнил я любви тревожной муки,
Я вспомнил блеск давно угаснувших очей!

В «стихотворении в прозе» И. С. Тургенева «Как хороши, как свежи были розы» (1882) есть такие строки:

«...а немного подальше, в глубине уютной комнаты, другие, тоже молодые руки бегают, путаясь пальцами, по клавишам старенького пианино, и ланнеровский вальс не может заглушить воркотню патриархального самовара...»

На это стихотворение Тургенева композитор А. С. Аренский создал «Мелодекламацию» (1903), и в том месте, где упоминается «ланнеровский вальс», звучит мелодия (вальс № 3) из вальса Ланнера «Романтики».



Король венского вальса

История повторяется. В свое время, как уже говорилось, Франц Штраус не пожелал сыну Иоганну музыкальной карьеры и отдал его на выучку к мастеровому-переплетчику. Но об этих драматических событиях своего детства Иоганн Штраус, став европейски знаменитым композитором, как будто забыл. Для своего первого сына, Иоганна Штрауса-младшего (1825—1899), он заранее наметил карьеру коммерсанта, определив его в Высшее коммерческое училище. Не обращая внимания на музыкальную одаренность мальчика, он запретил ему держать скрипку в руках. Рано проявивший недюжинные способности, юный Иоганн брал уроки музыки тайком от отца. Правда, на стороне мальчика оказалась его мать, Анна Штраус, позаботившаяся о музыкальном образовании сына.

История повторилась и в другом. Иоганн Штраус-старший — с детства сирота, — вынужденный думать о хлебе насущном, рано стал музыкантом-профессионалом. Иоганн Штраус-младший был еще ребенком, когда в семье произошел разлад, отец ушел из дома, и Анне Штраус, покинутой с пятью детьми (кроме Иоганна, старшего из детей, у нее росли еще две дочери и два сына), пришлось испытать настоящую материальную нужду. Это и заставило ее первенца бросить учебу и начать трудиться.

Какое музыкальное поприще избрать? Здесь у юноши не было сомнений: он пойдет по стопам отца. Так история повторилась еще раз, Иоганн Штраус-сын прожил жизнь, во многом похожую на жизнь Иоганна Штрауса-отца: скрипач и дирижер, руководитель бально-танцевального оркестра, гастролер, посетивший многие страны Европы и везде познавший триумфальные успехи, композитор, написавший огромное количество танцевальной музыки, прежде всего вальсов, и, наконец, носитель того же титула «король венского вальса».

О первом концерте И. Штрауса венские газеты и афиши оповестили: «Приглашение на танцевальный вечер, который состоится во вторник 15 октября 1844 года в казино Доммайера. Иоганн Штраус (сын) будет иметь честь впервые выступить со своей капеллой. Помимо различных увертюр и оперных фрагментов он исполнит и свои собственные произведения. При этом Иоганн Штраус (сын) рассчитывает на доброжелательность и покровительство уважаемой публики. Начало в 6 часов вечера».

Для того, чтобы такое объявление появилось, начинающему музыканту пришлось преодолеть много препятствий: получить, вопреки воле отца, официальное разрешение на создание капеллы, подобрать музыкантов, отрепетировать программу, в которой значительную часть составили первые написанные им произведения, наконец, заручиться ангажементом в одном из венских залов.

Весть о предстоящем дебюте вызвала в Вене много толков и пересудов. Одни считали, что юноша проявляет непочтительность к отцу, становится ему «поперек дороги»; даже сам выбор казино Доммайера казался предосудительным: оно находилось напротив Шенбруннского парка, где играла капелла отца, — в этом видели прямой вызов. Кроме того, у Доммайера многие годы выступал Ланнер, лишь недавно умерший; следовательно, Штраус-младший становится преемником Ланнера? Раньше был конфликт «Ланнер против Штрауса», а теперь «Штраус против Штрауса»?

Но были и защитники, знавшие о том, что отец оставил Анну Штраус в тяжелом положении, и видевшие в поступке молодого Штрауса, поневоле ставшего главой семьи, проявление истинной сыновней любви. Кроме того, тайна всегда интригует, и многим хотелось узнать, наследовал ли сын только имя и фамилию отца или также и его талант. Во всяком случае, 15 октября 1844 года в казино Доммайера собралось небывалое число посетителей. Кресел не хватило, и многим пришлось весь концерт прослушать стоя.

Для начала концерта Иоганн Штраус (сын) взял увертюру из оперы Обера «Немая из Портичи», которую в Вене очень любили, после чего прозвучал его собственный вальс под необычным заголовком «Надеющийся на благосклонность». Вначале предполагалось название «Сердце матери», но Анна Штраус посчитала, что это слишком обнажает перед публикой ее семейную драму; новое же название говорило о скромности молодого композитора. Вальс очень понравился и был сыгран четыре раза. Затем прозвучала полька Штрауса, исполненная три раза. Успех нарастал от номера к номеру. Программу завершил «Аллегорический вальс» юного композитора, пришедшийся публике так по душе, что пришлось повторить его чуть ли не двадцать раз. Это была настоящая победа дебютанта. Наконец, «под занавес» Штраус преподнес сюрприз: он сыграл «Лорелею» — один из лучших вальсов Штрауса-старшего, что произвело очень благоприятное впечатление: сын подчеркнул свое уважение к отцу.

Отзывы прессы на этот концерт были восторженные. Примечателен заголовок статьи критика Виста: «Доброй ночи, Ланнер, добрый вечер, Штраус-отец, доброе утро, Штраус-сын!» Все здесь как будто правильно, но некоторые нюансы огорчали. Жизненный путь Ланнера уже завершился (он умер в апреле 1843 года), Штраус-младший действительно находился лишь в «ранней утренней поре» своего творческого пути, но Штраус-старший не желал примириться с тем, что его творчество — это уже «вечер». Ему всего 40 лет, он еще не чувствует упадка творческих сил. В поездках по Европе композитор познакомился с музыкой других народов, получил много ярких впечатлений, и это благотворно сказалось при создании им новых маршей, полек и вальсов.

Несколько лет существовали в Вене параллельно две капеллы Штраусов — отца и сына. Это невольное соперничество было отцу очень неприятно; он видел выход в том, чтобы объединиться, и предложил сыну пост второго дирижера единой капеллы. Но Штраус-младший уже вкусил радость творческой самостоятельности и от объединения отказался. Отношения отца и сына были если не враждебными, то более чем натянутыми, хотя сын искал пути к примирению. Добился он этого только в 1847 году, когда пришел с музыкантами своей капеллы к отцу в день его рождения и сыграл в качестве приветственной серенады вальс Штрауса-старшего «Дунайские песни».

Однако события венского революционного восстания, разразившегося весной 1848 года, вновь развели отца и сына, как уже упоминалось, в противоборствующие лагеря. Штраус-младший вступил рядовым солдатом в революционную Национальную гвардию; как композитор он откликнулся на революционные события «Маршем революции» и вальсами «Песни баррикад» и «Песни борьбы». А Штраус-старший, написавший два марша, посвященных австрийским генералам Йозефу Радецкому и Иосифу Елачичу — душителям венской революции, оказался в лагере сторонников монархии. Демократическая общественность Вены ответила на это взрывом негодования и выразила Штраусу-отцу на его очередных концертах откровенную неприязнь. Сильное потрясение, испытанное композитором, стало одной из причин болезни и ранней смерти главы композиторской династии Штраусов. Он умер в сентябре 1849 года в возрасте 45 лет, и эта ранняя смерть заставила венцев забыть политические ошибки своего любимого композитора. Похороны были грандиозными, за гробом шло несколько десятков тысяч человек; ничего подобного Вена не видела со времен смерти Бетховена. Мало того: признательные венцы воздали должное создателям жанра венского вальса Иоганну Штраусу и Йозефу Ланнеру, «помирили» их, враждовавших при жизни, и поста-

вили им общий памятник в одном из красивейших уголков Вены, недалеко от здания австрийского парламента.

После смерти Штрауса-отца его «осиротевшая» капелла влилась в оркестр Штрауса-сына, который стал руководителем целого «музыкального предприятия», включавшего несколько оркестров. Они выступали одновременно на нескольких балах, в различных танцевальных залах — и везде Иоганн Штраус появлялся со своей скрипкой лишь на несколько десятков минут, играл два-три танца, но и этого было достаточно, чтобы наэлектризовать публику, чтобы украсить весь танцевальный праздник. В течение ряда лет Иоганн Штраус со своими капеллами выдерживал строгое расписание, закреплявшее за каждой танцевальной площадкой определенный день недели, причем охватывались этим расписанием все слои венского общества — от аристократии до ремесленного люда.

Однако пришла пора, когда Иоганн Штраус уже не успевал всюду, да и не желал этого, так как его все больше захватывало композиторское творчество. Но не могло быть и речи, чтобы «капелла Штрауса» выступала без Штрауса. Тогда Иоганн призвал на помощь своих младших братьев: в 1853 году за дирижерский пульт «штраусовской капеллы» встал Йозеф Штраус (1827 — 1870), а в 1859 году — Эдуард Штраус (1837 — 1916). Оба брата оказались талантливыми музыкантами; во всяком случае, венские любители танцевальной музыки их признали, магия фамилии Штраус оказалась чрезвычайно сильной. Запомнился венцам концерт в одном из больших танцевальных залов, где на трех специально сооруженных эстрадах играли три оркестра, и во главе каждого — один из братьев: Иоганн, Йозеф и Эдуард. Это был действительно прекрасный «букет»¹⁸. Йозеф и Эдуард проявили себя не только дирижерами, но и плодовитыми композиторами, написавшими более шестисот¹⁹ произведений танцевальной музыки, значительная часть которых — вальсы. Форму венского вальса, его мелодическую лексику уже настолько детально разработали Ланнер, Штраус-отец и Иоганн Штраус-сын, что Йозеф и Эдуард очень легко вошли в эту накатанную «венскую вальсовую колею». Некоторые их вальсы — «Воспоминания из дальних стран», «Лесная фея», «Деревенские ласточки» Йозефа, «Фатиница», «Букетик мирта», «Доктрины» Эдуарда — были в свое время достаточно популярны. Иногда братья сочиняли вальсы, польки и кадрили вместе²⁰, обозначая новое сочинение лишь фамилией Штраус.

И все же вальсы талантливых Йозефа и Эдуарда значительно уступают по своим художественным достоинствам вальсам гениально одаренного Иоганна. Младшие братья шли по проторенной дороге и разрабатывали музыкальные пласты, не ими открытые. Старший брат, Иоганн Штраус-сын, поднялся на уровень большого и долговечного искусства; его лучшие вальсы явились подлинным творческим откровением. Время вынесло свой суровый приговор: вальсы Ланнера и Штрауса-отца, вальсы его сыновей Йозефа и Эдуарда оказались ныне почти забытыми; их скромный «творческий заряд» был полностью израсходован в танцевальных залах Вены и других городов Европы еще в XIX веке. А лучшие вальсы Иоганна Штрауса-сына, покинув бальный зал, давно уже стали украшением симфонической эстрады. И когда в наши дни говорят о короле венского вальса, то мы склонны .овсе забыть, что так именовали когда-то Иоганна Штрауса-отца. Сейчас этот высокий титул безраздельно и бесспорно принадлежит Иоганну Штраусу-сыну.

Не сразу пришел Иоганн Штраус к высшим творческим достижениям. Его многочисленные вальсы первых десяти-пятнадцати лет творчества во многом еще традиционны. Та же внешняя структура: интродукция, цепочка из пяти вальсов, заключение. Тот же принцип поэтических названий, ни к чему не обязывающих: «Ночная бабочка», «Радуйтесь жизни», «Полет феникса», «Мечты и любовь». Многие вальсы написаны «на заказ»: «Бал юристов», «Утренние листки», «Публицисты» (последние два — для балов журналистов-газетчиков). Не обошлось и без женских имен: «Александра-вальс», «Вальс Адели»²¹. Несколько вальсов посвящено Вене и венцам: «Новая Вена», «Венская кровь», «Венский вальс». Однако и в этих вальсах видна гениальная одаренность композитора. Она проявляется в красоте мелодий, гораздо более оригинальных и выразительных, чем мелодии Ланнера и Штрауса-отца. Эти мелодии не только танцевальны, но и напевны; им свойственны пластичность, естественность длительного развертывания. Если 32-тактное танцевальное колено было для Штрауса-отца редким исключением, то для Штрауса-сына оно становится нормой.

Но главное творческое открытие, сделанное Иоганном Штраусом-сыном, заключается в том, что он симфонизировал вальс. То, что Бетховен и Брамс сделали в симфонической и камерной музыке, Вагнер и Верди в опере, Делиб в балете, Оффенбах и Зуппе в оперетте, Иоганн Штраус-сын сделал в вальсе. Его вальсовые партитуры — подлинно симфонические полотна. Новаторские устремления Штрауса проявляются в методах развития музыкальных мыслей, построения музыкальной формы, в умении распоряжаться красками симфонического оркестра. Если цепочка вальсов, непосредственно предназначенных для танца,

¹⁸ Немецкое слово «Штраус» означает «букет».

¹⁹ Сохранились 283 сочинения Йозефа Штрауса и 318 — Эдуарда Штрауса.

²⁰ Такова, например, знаменитая «Полька-пиццикато», написанная Иоганном и Йозефом.

²¹ Иоганн Штраус был женат трижды, и лишь третья жена, Адель, верная спутница до последних дней его жизни, принесла ему истинное семейное счастье.

не открывает большого простора для воплощения фантазии композитора в подлинно симфонических образах, то интродукция и заключение вальса дают ему такую возможность. Именно эти разделы традиционной танцевальной формы обрели в лучших вальсах Штрауса черты симфонической поэмы или картины. Особенно хороши интродукции в двух подлинных шедеврах композитора, в вальсах «На прекрасном голубом Дунае» и «Сказки Венского леса». Но прежде, чем рассказать об этих вальсах, совершим экскурсию в далекий Петербург.

Афиши, расклеенные по городу, извещали петербуржцев, что «в Павловском воксале состоится концерт капельмейстера Ивана Страуса». В программе упоминался новый вальс австрийского композитора «Прощание с Петербургом». Да, знаменитый Иоганн Штраус был в 1856 году приглашен в Россию, чтобы провести летний концертный сезон в Павловске — пригородной дачной местности под Петербургом, где в прекрасном парке, недалеко от железнодорожного вокзала, находился концертный зал и рядом — открытая эстрада. Летние концерты в Павловске собирали огромное количество публики. Иоганн Штраус провел там подряд десять летних сезонов (1856—1865), приезжал впоследствии в Петербург еще несколько раз.

Штраус искренне привязался к России, а русская публика полнобила музыку австрийского композитора, которого в Петербурге ласково называли «Иван Иванович». В Павловске Штраус написал много новых вальсов, полек и маршей. Некоторые из них явились откликами на «русские впечатления»: польки «В Павловском лесу» и «Нева», фантазия «Русская деревня», кадрили «Воспоминание о Петербурге», вальсы «Петербургские дамы» и «Прощание с Петербургом». Порою эти «русские мотивы» звучали только в названии пьесы, но в нескольких произведениях — и в самой музыке. Таков, в частности, вальс «Прощание с Петербургом», впервые сыгранный в концерте на закрытии сезона 1858 года.

В музыке этого очаровательного вальса нет русских попевок, однако в некоторых его мелодиях ощущается славянская задумчивость. Это касается интродукции с ее напевными мелодиями и первого вальса (он тематически связан с интродукцией, вытекает из нее), музыка которого передает чувство томительной грусти от предстоящего расставания. А во втором вальсе привлекает внимание трогательная мелодия с тонкой игрой чередующихся минорного и мажорного оттенков. Есть в этом вальсе немало чисто танцевальных мелодий, звонких фанфар, словно напоминающих, что час расставания приближается. Очень выразительна кода (заключение), в которой кульминационно проводится тема «прощального» вальса. Особенно впечатляют самые последние такты, словно рисующие картину, «как провожают поезда»: расстаются друзья, и происходит своеобразная «прощальная переключка» тех, кого увозит поезд, и тех, кто остается на перроне вокзала; попевки вальса становятся все короче, спускаются постепенно из верхнего регистра в нижний, звучность все убывает — «вагоны убегают вдаль»... На нежном пианиссимо и заканчивается вальс «Прощание с Петербургом».

Теперь обратимся к двум шедеврам композитора. История вальса «На прекрасном голубом Дунае» непростая. В начале 1867 года руководитель Венского мужского хорового общества Иоганн Гербек попросил Штрауса написать для приближающегося карнавала хоровой вальс. Штраус, до этого вокальных вальсов не писавший, вначале отказался. Но Гербек уговорил его, приведя в качестве довода примеры, когда вальсы Ланнера и Штрауса-отца с написанными на их мелодии поэтическими текстами становились произведениями вокально-хоровыми. Штраус-сын выговорил себе аналогичные условия: он напишет оркестровый вальс, к которому затем будет сделана подтекстовка. На том и порешили.

В это время Штраус читал стихи австрийского поэта Карла Бека, рисующие картины природы, и в одном стихотворении композитору понравилась строка «На Дунае, на прекрасном голубом Дунае». Она и дала толчок его фантазии, дала тему и название довольно быстро сочиненному им вальсу. В качестве музыкального истока Штраус использовал мелодию одного из своих ранних вальсов «Волны и водовороты». Гербеку музыка нового вальса очень понравилась; стихотворную подтекстовку сделал постоянный сотрудник Венского хорового общества посредственный поэт Йозеф Вайль, придавший своим стихам политическую и социальную остроту. Австрия переживала в 1866 — 1867 годах период политического кризиса, связанного с поражениями на дипломатическом и военном поприще (разгром австрийских войск прусской армией под Кенигрецем). Народ проявлял недовольство, что и нашло отражение в стихах Вайля. Вот некоторые строки. На музыке первого вальса — вспомните его мелодию — идет диалог хоровых групп:

— Венцы, пора!
— Пора? Куда?
— Взгляните кругом!
— Ты, друг, о чем?
— Вы видите свет?
— Не видим, нет!
— Настал карнавал!
— И пусть настал...
— Но век очень плох!
— Как плох! Мой бог!
— Покончим же с ним!
— Покончим с ним!
— К чему терзания, страдания?
Смеяться, петь мы все хотим!

На музыку других вальсовых эпизодов звучат стихи, где говорится о том, что «очень плохи дела с финансами, но сейчас карнавал, и дайте нам заняться танцами», что «крестьянин почесывается — времена тяжелые», а «толстосум домовладелец очень огорчен: все квартиры стоят пустые» и т. д. Вальс «На прекрасном голубом Дунае» с этим текстом был впервые исполнен в концерте хорового общества в феврале 1867 года, но большого успеха композитору не принес. Одной из причин того, что вальс «не дошел», был, несомненно, этот крайне неудачный текст, никак с музыкой Штрауса не связанный.

Через месяц состоялась премьера оркестрового варианта «Голубого Дуная», на этот раз принятого публикой более тепло. Но подлинно триумфальный успех ждал его в Париже, куда Иоганн Штраус приехал в мае 1867 года и выступил с несколькими концертами на Всемирной выставке. Перед одним из концертов его попросили исполнить какую-нибудь новинку. Штраус рискнул включить в программу «неудавшийся», как ему казалось, вальс «На прекрасном голубом Дунае» в оркестровом, естественно, варианте. Успех превзошел все ожидания, и теперь ни один концерт не обходился без этого вальса, мелодии которого вскоре распевали и насвистывали парижане на улицах. И если Иоганна Штрауса-отца в свое время приветствовали Керубини и Мейербер, Берлиоз и Лист, то Иоганну Штраусу-сыну выказали свое восхищение Александр Дюма-сын, Гюстав Флобер, Иван Сергеевич Тургенев, Амбруаз Тома и многие другие музыканты, поэты, артисты, журналисты. А вальс «На прекрасном голубом Дунае», завоевавший мировую популярность, пользовался — и поныне пользуется — особой любовью венцев, став своего рода народным демократическим гимном прекрасной Вены. Австрийский критик Эдуард Ганслик, известный строгостью своих суждений, писал об этом вальсе, что он «не только пользуется беспримерной популярностью, но приобрел значение определения для всего, что есть в Вене красивого, милого, веселого. Для австрийца «Голубой Дунай» не просто гирлянда красивых вальсов, а подлинно патриотическая народная песня без слов... Где бы на далекой чужбине ни встречались австрийцы, эта мирная Марсельеза является песней их союза, их отличительным паролем... Эта мелодия звучит проникновеннее и теплее самых лестных слов, которые могут быть сказаны о Вене».

Теперь вслушаемся в музыку этого прекрасного, достойного своей популярности вальса. Забудем о столь неудачной подтекстовке Йозефа Вайля, не имеющей к образному строю вальса никакого отношения, и воспользуемся единственным, но столь важным программным намеком, заключенным в названии «На прекрасном голубом Дунае».

Интродукция. В тихом шорохе скрипок рождается в высоком регистре чистый и прозрачный аккорд, словно забрезжил рассвет и засветился легкой голубизной край неба, предвещая восход солнца. Красивый мотив валторны воспринимается как донесшийся издалека, словно с другого берега реки, призывный наигрыш пастушеского рога, а аккорды флейт и кларнетов подобны тихим всплескам речной волны. Так несколькими выразительными мазками, точными и образными штрихами набросал композитор пейзажную зарисовку, картину прекрасного летнего утра на лоне природы, на берегу реки. Звучность плавно нарастает, словно небосвод постепенно светлеет, — и вот брызнули первые лучи жаркого солнца, летний день вступил в свои права.

Начинается гирлянда из пяти вальсов, причем основная тема первого вальса вобрала в себя и призывный наигрыш пастуха, и всплески речной волны. Звукоизобразительные пейзажные черты сохранились и даже усилились (добавлены колоритные всплески арфы), но ритм стал танцевальным, типично вальсовым. Так связались интродукция и первый вальс. Мало того: яркая картина, нарисованная в интродукции и «поддержанная» первым вальсом, окрашивает своим эмоциональным строем музыку последующих вальсов; слушатель воспринимает все дальнейшее сквозь призму начального пейзажа, который как бы проецируется на всю последующую музыку: не просто пять контрастных вальсов, а целостное живописное полотно, изображающее праздник, развертывающийся в течение дня «на прекрасном голубом Дунае». Так в программной изобразительности интродукции получает образное оправдание поэтичное название вальса.

Сама гирлянда вальсов изумительно хороша. Здесь щедрый мелодический дар Штрауса, его умение изобретать все новые и новые танцевальные ритмические фигуры в рамках единого генерального ритма вальса, мастерство композитора-симфониста, умеющего развертывать музыкальное действие в нескольких плоскостях, оттенять основные темы выразительными подголосками, тонко пользоваться инструментальными красками, — все это проявилось полно и всесторонне. Особенно должно быть подчеркнуто мелодическое богатство: в одном вальсе более десяти прекрасных мелодий; все они мажорны, отличаются светлым, жизнерадостным колоритом, вместе с тем они контрастны — от широкой распевности, плавного и спокойного движения до остроимпульсивной, стремительной полетности — и воплощают самые различные оттенки радостного, праздничного настроения.

Мажорность — в прямом (использование только мажорных тональностей) и переносном (мажорное настроение) смысле — абсолютно господствует в вальсе «Голубой Дунай», как, впрочем, в подавляющем большинстве других произведений Иоганна Штрауса. Это связано с характером его дарования. Композитору не свойственно было повествовать своей музыкой о трагических событиях или драматических переживаниях, предаваться элегически-грустным настроениям. Призвание его музы — воспевать молодость, ра-

дость жизни, и эту сторону человеческого бытия композитор отразил весьма разнообразно, с тонкими оттенками, с подлинным душевным богатством и глубиной чувств. А «строки печали и грусти», что порой встречаются в его веселых и жизнерадостных вальсах, являются той «минорной ретушью», которая призвана еще больше оттенить общий мажорный колорит. Таков и вальс «Голубой Дунай», мажорный — за одним небольшим исключением — от начала до конца.

Кода — третий, завершающий раздел произведения. Если интродукция картинно-изобразительна, а гирлянда вальсов танцевальна, то в коде сочетаются оба начала. День карнавала подходит к концу, немного грустно расставаться с праздником — здесь появляется на один момент островок минорной музыки, тонкий «минорный мазок», — танцевальный импульс постепенно иссякает, наступил вечер; музыка прощания с «голубым Дунаем» полна проникновенной поэзии.

После первой — хоровой — премьеры вальса «На прекрасном голубом Дунае» Иоганн Штраус, расстроенный неудачей, сказал с горечью своему брату Йозефу: «В конце концов, черт с ним, с этим вальсом! Жаль только коду: она, по-моему, вполне удалась и заслуживает похвалы». Композитор был прав: кода вполне удалась, как, впрочем, хорош и весь вальс — прекрасная симфоническая партитура, одно из высших творческих свершений «короля венского вальса».

«Сказки Венского леса»... Какое поэтичное, полное романтики название... Заглянем в географический справочник: «Венский лес — один из отрогов Альп, спускающийся буковыми и дубовыми лесистыми склонами к западной окраине Вены». Венцы любят этот лес, столь отличный своей естественной красотой от городских парков, с их ухоженными дорожками и клумбами, от Пратера, с его шумными аттракционами. Здесь живописные группы деревьев и кустов, изумрудные поляны и лужайки, на которых пасутся стада животных, здесь поют птицы, а порою мелькнет на лесной тропинке силуэт охотника на лошади, трубящего в свой рог. Народные гуляния в Венском лесу отличаются непринужденностью и весельем, здесь играют танцевальную музыку не балльные оркестры, а многочисленные «шрамели», нисколько не мешающие друг другу, создающие своеобразную полифонию народных мелодий — австрийских, венгерских, славянских.

Именно такое живописное полотно и нарисовал Штраус в вальсе «Сказки Венского леса». Структура здесь та же, что и в «Голубом Дунае», но образный строй, естественно, совсем иной. Интродукция — это симфоническая картина, пейзаж Венского леса. Слышны кличи охотничьих рогов, пастушеские свирельные наигрыши, рулады певчих птиц; в эту симфонию звуков природы и окружающего мира врываются шумные мелодии вальса, праздничного веселья. Особый колорит интродукции придает одна характерная деталь этой пестрой картины: «шрамель» в составе нескольких струнных инструментов — скрипки, виолончель, цитра²² — играет лендлер, полный очарования деревенской старины. Но темп лендлера постепенно ускоряется, и вальс вступает в свои права.

Гирлянда вальсов в «Сказках Венского леса» так же хороша, как и в «Голубом Дунае»: такая же неистощимая фантазия, мелодическая щедрость, богатство оттенков, разнообразие ритмов, тот же светлый мажорный колорит. Особенно привлекателен первый вальс. Его тема словно родилась в лесу, выросла из интонаций птичьего щебетания, но сколько в ней теплоты человеческого чувства, как выразительны ее «мотивы томления»! Четкие рамки танцевальных структур (построения в 8, 16 и 32 такта) здесь уже оказываются тесны; мелодия, словно переполненная чувствами, разрывает эти рамки и выплескивается через край (в первой части танцевального колена 16 тактов, а вторая часть расширена до 28 тактов). Примечателен и второй вальс, где тема лендлера из интродукции приобрела уже типично вальсовые черты. Штраус наглядно показывает, как старинный лендлер стал современным вальсом, как на празднике в Венском лесу находят себе место и деревенские, и городские танцы.

В богатой и многоплановой по структуре коде отметим две детали. Первая: здесь, как и в «Голубом Дунае», есть островок минорной музыки, оттеняющий общий мажорный колорит. Вторая деталь: музыка лендлера звучит опять в «деревенском варианте», с солирующими скрипками и цитрой. Так композитор возвращает музыку от танцевальности к симфонической картинности. Но вальс есть вальс, и последние такты коды полны стремительного вращения.

В городском саду Вены высится знаменитый памятник Иоганну Штраусу: бронзовая фигура композитора со скрипкой в руках обрамлена беломраморной аркой, словно сплетенной из аллегорических фигур, увлекаемых в вихревое кружение мелодиями, которые льются из-под волшебного смычка. Недалеко от памятника стоит небольшая эстрада — на ней когда-то выступал сам Штраус со своей капеллой. Но и в наши дни каждый летний вечер с этой эстрады раздаются мелодии вальсов, под звуки которых публика городского сада танцует. И только когда в программе наступает очередь вальса «На прекрасном голубом Дунае», дирижер обращается к присутствующим с просьбой не танцевать: эту мелодию, ставшую австрийской национальной святыней, следует лишь благоговейно слушать.

²² В телефильме Венского телевидения «Сказки Венского леса» тему лендлера играет именно цитра, хотя в симфонической партитуре вальса она отсутствует (ту же мелодию играют две скрипки).

Во многих вальсах Иоганна Штрауса (сына) есть подлинные народные мелодии. Одну из них, звучащую в вальсе «Вино, женщины и песни», композитор записал от извозчика Братиша, услугами которого часто пользовался.

Этот вальс очень любили и высоко ценили столь разные композиторы, как Рихард Вагнер и Иоганнес Брамс. Когда музыканты, чествуя Вагнера в день его рождения, заиграли этот вальс, Вагнер не удержался, взял дирижерскую палочку и сам с большим воодушевлением продирижировал им.

Брамс, близкий друг Штрауса, сделал фортепианное переложение вальса «Вино, женщины и песни». Не без влияния «короля венского вальса» создал Брамс несколько циклов вальсов для фортепиано в четыре руки (для домашнего музицирования). На венском Центральном кладбище могилы Брамса и Штрауса находятся рядом.



«Травиата» — опера-вальс

Вальс в опере — не редкость. Воспомним, что начало венского вальса связано с оперой Мартина-и-Солера «Редкая вещь». Во многих других операх первой половины XIX века вальс встречается довольно часто. Но это были лишь случайные эпизоды. Только после того, как вальс утвердился в быту и стал одним из модных и популярных танцев, он и на оперной сцене занял видное место. Давайте познакомимся «с точки зрения вальса» с оперой Верди «Травиата».

В Италии меньше, чем в других странах Европы, распространился вальс как бытовой танец, но и итальянские композиторы не могли пройти мимо этой новинки. Особенно Верди — композитор, столь чуткий к веяниям времени. В творческой биографии Джузеппе Верди особое место занимают три оперы, написанные им в начале 50-х годов прошлого века: «Риголетто», «Трубадур» и «Травиата». Именно они принесли великому композитору огромный успех и устойчивую всемирную популярность. И во всех трех шедеврах есть приметные вальсовые страницы. В «Риголетто» это знаменитая «Песенка Герцога», играющая столь важную роль в его характеристике и в драматургии всей оперы. В «Трубадуре» это песня старой цыганки Азучены, вспоминаяющей страшные события молодости, когда в пламени костра сгорело ее дитя.

Правда, в операх «Риголетто» и «Трубадур» действие происходит в период, когда вальс еще не существовал, но подобная условность вполне допустима. Достаточно вспомнить оперу французского композитора Шарля Гуно «Фауст», в которой одна из колоритнейших массовых сцен разворачивается на музыке знаменитого вальса, хотя в ту отдаленную эпоху, к которой относится действие «Фауста» Гете, немецкий народ не только вальса, но и лендлера еще не знал. Однако Гуно, создавая в 50-х годах XIX века своего «Фауста», заботился о популярности и доступности своей музыки и смело обратился к столь модному в его годы жанру вальса. Тем более достойно похвалы, если тот или иной жанр использован с соблюдением принципа исторической достоверности, как, скажем, в опере «Травиата».

История этой оперы косвенно связана с именем знаменитого французского писателя Александра Дюма, автора прославленных романов «Граф Монте-Кристо» и «Три мушкетера». У писателя был сын Александр, впоследствии также писатель. Когда сыну исполнилось чуть больше двадцати лет, он стал посещать салон знаменитой Мари Дюплесси. Простая крестьянская девушка, приехавшая в Париж на заработки, очень красивая и очень умная, она вскоре стала центром притяжения салона, которому оказывала внимание в 40-е годы прошлого века артистическая молодежь французской столицы. Восторженные строки, посвященные Мари Дюплесси, оставили Ференц Лист и Теофиль Готье.

Юный Александр Дюма серьезно увлекся красавицей Мари; это не понравилось его отцу, усмотревшему здесь нарушение буржуазных норм благопристойности. Он отправил сына в длительное путешествие, надеясь, что к моменту его возвращения рука и сердце Мари будут уже заняты. Но случилось другое: когда Дюма-сын возвратился в Париж, он не застал Мари Дюплесси в живых; она умерла от туберкулеза. Потрясенный этой смертью, начинающий литератор написал роман «Дама с камелиями», где воспроизвел в общих чертах случившуюся трагедию. Имена героев в романе, естественно, другие: Марга-

рита Готье и Арман Дюваль. Впоследствии, на склоне жизни, Александр Дюма-сын опровергал автобиографичность романа «Дама с камелиями», утверждая, что в облике Маргариты Готье он воссоздал лишь внешние черты Мари Дюплесси, а произведение в целом не является ее биографией. Однако, когда роман появился в 1848 году в печати (писателю было тогда 24 года), читающая публика считала, что в основе его сюжета лежат реальные факты из жизни Мари Дюплесси и Александра Дюма-сына.

Роман, имевший успех, был вскоре переработан автором в драму, поставленную на сцене одного из парижских театров в начале 1852 года. На премьере присутствовал находившийся тогда в Париже Джузеппе Верди, обративший внимание, что эта пьеса — почти готовое либретто, что ее сюжет — очень оперный. Литературный текст будущей оперы написал постоянный либреттист композитора А. Пиаве, давший героям новые имена: Виолетта Валери и Альфред Жермон. Верди написал оперу очень быстро, всего за несколько месяцев, и в марте 1853 года состоялась в Венеции премьера «Травиаты».

Сюжет, взятый из французской жизни, картины парижского быта, нравы великосветских салонов той эпохи не могли не повлиять на музыкальный строй «Травиаты». Сказалось это в том, что Верди использовал жанры бытовой танцевальной музыки, прежде всего вальс, тогда в Париже очень модный. Достаточно перелистать партитуру «Травиаты», чтобы стало ясным, как виртуозно, многопланово и совершенно по-разному использовал Верди мелодии и ритмы вальса.

Первое действие: в салоне у Виолетты Валери. Собираются ее друзья, звучит легкий, изящный, веселый галоп — модная французская новинка, популярная тогда в Париже не меньше вальса. Съезжаются гости, и среди них — юноша Альфред Жермон. Виолетта, Альфред и их друзья поют «Застольную песню», воспевающую легкие радости жизни: «Высоко поднимем все кубок веселья»; это первый в опере вальс. После «Застольной» гости танцуют; звучит второй вальс — быстрый, стремительный, действительно танцевальный.

Танцующие устремились в другой зал, Виолетта и Альфред остались вдвоем; следует их дуэт. Альфред признается в том, что давно уже увлечен Виолеттой: «В тот день счастливый, как дивный сон, вы предо мной предстали»; его мелодии — в характере медленного вальса — полны глубокого искреннего чувства. Ответные фразы Виолетты — также в ритме вальса — изящно-кокетливы: «Ах, не любовь, а дружбу лишь вам предложить могу я». Возвращаются гости, продолжающие танцевать под звуки уже знакомого быстрого вальса. Вальс окончен, вновь звучит галоп, гости разъезжаются. Итак, первая большая сцена построена следующим образом: галоп — несколько вальсов — галоп.

Виолетта осталась одна; она тронута неожиданным признанием Альфреда, искренностью его чувств и взволнована: может быть, ей засияла звезда счастья? Свои чувства Виолетта выражает в большой арии, состоящей из двух частей: медленной, с признаками вальса («Не ты ли мне в тиши ночной в сладких мечтах являлся?»), и быстрой, уже откровенно вальсовой («Быть свободной, быть беспечной, в вихре света мчаться вечно»). Так композитор рисует две грани образа Виолетты: глубину чувств и душевное богатство — и внешний блеск ее жизни, искрометное веселье.

Если теперь еще раз обозреть все первое действие оперы, то окажется, что в нем звучало шесть весьма разнообразных вальсов: песенных и танцевальных, веселых и грустных, парадных и интимно-лирических, исполненных глубоких чувств или внешнего блеска.

Первая картина второго действия: маленький деревенский домик под Парижем. Удалившись от светских развлечений, Виолетта и Альфред обрели свое счастье. Но является отец Альфреда, Жорж Жермон; в большой сцене происходит его объяснение с Виолеттой. Композитор здесь противопоставляет вальсовым фразам Виолетты «невальсовые», чаще всего на четыре четверти, размеренно-сдержанные реплики Жермона-отца. Но и Жермон, тронутый благородством и отзывчивостью Виолетты (она поет: «Дочери вашей, юной и чистой, вы рассказать должны, как я страдаю»), включается в ее вальсовый ритм; это особенно ощутимо в трогательной фразе, которой он пытается утешить Виолетту: «Плачьте, плачьте, слезы вас облегчат».

Вторая картина второго действия: гостиная Флоры, подруги Виолетты. Здесь сегодня бал-маскарад, собираются гости, их развлекают цыганки. Один из гостей, в испанском костюме, поет песенку об отважном матадоре Пикильо: «Жил Пикильо, сильный, смелый андалузский матадор; о боях его чудесных ходит слава до сих пор»; эта песня — быстрый вальс испано-цыганского колорита. На балу появляется Альфред, один, без Виолетты — между ними произошла размолвка. Потом приходит и Виолетта, атмосфера бала становится тревожной, назревает скандал... Звучит музыка быстрого вальса, перекликающегося с самым первым вальсом: оба, так сказать, «вальсы гостей на балу». Но в первом действии господствовала атмосфера радостно-праздничная, и вальс был радостный. Здесь атмосфера тревожная — и вальс тревожный. Примечательна горестная фраза Виолетты, трижды вплетающаяся в его музыку, точнее, всплывающая над ним: «Ах, зачем я здесь».

Третье действие: сцена у Виолетты. Она очень больна, одинока; трагедия ее жизни раскрылась во всей полноте. Виолетта поет свою трогательную арию прощания с жизнью: «Простите вы навеки, о счастье мечтанья, я гибну, как роза, от бури дыханья». Это одна из самых вдохновенных лирических страниц твор-

чества Верди — и снова вальс, сдержанный, элегически-грустный. Приходит Альфред; они помирились — звучит их последний дуэт, музыка которого полна светлой умиротворенности, трогательной надежды: «Край мы покинем, где так страдали, где было столько мук и печали, мир светлый счастья вновь к нам вернется в тихом приюте дальней страны!» А по жанру — небыстрый, сдержанный вальс, одиннадцатый по счету во всей опере.

Наш обзор закончен. Столь широкое использование жанровых признаков вальса вполне оправдано в «Травиате» характером ее сюжета и реальными жизненными условиями, в которых он разворачивается. Возможности вальса оказались такими разнообразными, что не только не стеснили композитора, но помогли ему создать произведение удивительно целостное и в то же время неповторимое по музыкальному колориту.

Джоаккино Россини (1792 — 1868), автор около сорока опер, поставив в Париже в 1829 году свою последнюю оперу «Вильгельм Телль», изменил этому жанру и больше к нему не возвращался, но продолжал творить в других жанрах музыки. Среди созданных им фортепианных пьес есть немало вальсов, причем композитор давал им, как правило, забавные названия: «Хромающий вальс», «Мрачный вальс», «Мучительный вальс», «Нетанцевальный вальс» и даже вальс «Касторка». В «Хромающем вальсе» впечатление «хромоты» достигается тем, что в аккомпанементе опускается вторая доля (формула: «бас — пауза — аккорд»), отчего получается эффект, словно танцор в каждом повороте вальсовой фигуры, в каждом такте припадает на третьей доле на одну ногу.

Популярную итальянскую песню-вальс «Санта Лючия» создал в 1850 году неаполитанец Т. Котрау, использовавший одну из мелодий оперы Г. Доницетти «Лукреция Борджа».

Несколько «итальянских» вальсов есть у русских композиторов. Это песня Чайковского «Пимпинелла», записанная им во Флоренции, и пьеса «Шарманщик поет» из «Детского альбома». Это грациозная вальсовая «Песня певца за сценой» из оперы Аренского «Рафаэль», основанная на итальянской народной мелодии.



Шутка Фрица Крейсlera

Знаменитый австрийский скрипач и композитор уроженец Вены Фриц Крейсler (1875 — 1962) сыграл с музыкальным миром забавную шутку. Учиненный им музыкальный розыгрыш продолжался чуть ли не 30 лет.

Фриц Крейсler был вундеркиндом. В возрасте четырех лет он впервые взял в руки скрипку, с которой уже не расставался до глубокой старости. В семь лет он выступил в своем первом концерте, в десять — окончил с золотой медалью Венскую консерваторию, в двенадцать — Парижскую, а в тринадцать лет совершил концертную поездку по Соединенным Штатам Америки. Затем в музыкальной биографии Крейсlera наступил перерыв в несколько лет, посвященных завершению общегуманитарного образования. В этот период состоялись лишь две концертные поездки австрийского скрипача, обе в Россию, в 1893 и 1896 годах. В 1899 году 24-летний Крейсler начал интенсивную концертную деятельность, продолжавшуюся пять десятилетий. Период наивысшего расцвета искусства выдающегося музыканта пришелся на 20-е и 30-е годы нашего века. Его именуют «первой скрипкой мира», «новым Паганини». В практику концертной деятельности он вводит новый принцип построения программы: в первом отделении исполнялись им крупные произведения классической музыки — сонаты, концерты, а во втором — скрипичные миниатюры. До Крейсlera миниатюры игрались скрипачами только на бис; Крейсler же сделал «отделение миниатюр» центром притяжения для многочисленной демократической аудитории, всегда принимавшей эту музыку с восторгом. Благо, что и скрипач играл эти миниатюры с особым удовольствием, с подлинным совершенством.

Выбор миниатюр был ограничен, и здесь проявился композиторский талант Крейсlera, написавшего несколько оригинальных небольших концертных пьес: «Венский каприз», «Полишинель», «Китайский тамбурин», Рондино на тему Бетховена. Охотно играл Крейсler в своих обработках и переложениях не-

большие пьесы Глюка, Моцарта, Шопена, Брамса, Дворжака. В этих обработках также видна рука большого мастера, тонко чувствующего стиль и манеру письма каждого автора.

Особенно широкой популярностью пользовались у слушателей две серии обработок, сделанные Крейслером в первые годы концертной деятельности. О том, как возникла одна из этих серий — «Классические рукописи», Крейслер писал в 1909 году: «Я нашел эти манускрипты в старинном монастыре на юге Франции. Эти пьесы были написаны не для скрипки; я обработал некоторые из них для моего инструмента и внес несколько небольших изменений в мелодии, модернизировал аккомпанемент, немного изменил размеры, но стремился сохранить нетронутым самый дух оригинала». В этой серии, куда входили пьесы итальянских, французских и немецких композиторов XVII и XVIII веков, наибольшим успехом пользовались «Песня Людовика XIII и Павана» Луи Куперена, Сицилиана и Ригодон Франсуа Франкёра, Прелюд и Аллегро Гаэтано Пуньяни. Последняя пьеса завоевала поистине мировую славу.

Вторая серия именовалась «Старые венские танцевальные мелодии» и включала три вальса: «Муки любви», «Радость любви» и «Прекрасный розмарин», причем первые два, как говорил Крейслер, являлись переработкой малоизвестных мелодий знаменитого Йозефа Ланнера.

Вслед за Крейслером его оригинальные пьесы и обработки, особенно из серий «Классические рукописи» и «Старые венские танцевальные мелодии», стали с успехом исполнять многие другие скрипачи. Но самому Крейслеру они принесли немало неприятностей. Некоторые рецензенты обвиняли Крейслера в том, что своими «отделениями миниатюр» он потакает примитивным вкусам аудитории. Выговаривали скрипачу и за то, что рядом с прекрасными образцами старинной классической музыки он играет свои «банальные композиции» типа «Венского каприза» и «Китайского тамбурина». Так, после одного из концертов в Берлине в 1910 году критик Леопольд Шмидт упрекнул Крейслера в газетной рецензии в том, что он осмелился включить в программу свои «пустяковые пьесы» рядом с такими жемчужинами искусства, как вальсы Ланнера «Муки любви» и «Радость любви». «Крейслер проявил,— писал Л. Шмидт,— плохой вкус, исполнив свой «Венский каприз», представляющий резкий контраст с танцами Ланнера, этими прелестными жанровыми композициями, полными шубертовского мелоса, напоминающими времена доброй старой Вены; по настойчивым требованиям публики они были повторены».

И тут случилось неожиданное: в газетном ответе критику Крейслер признался, что оба вальса — «Муки любви» и «Радость любви» — написаны им самим и не имеют к Ланнеру никакого отношения, помимо некоторой стилистической общности. Впоследствии Крейслер писал об этом инциденте: «Расстроенный подобной несправедливостью, я решил раскрыть авторство этих танцев, которые вскоре были опубликованы под моим именем». Однако нападки на Крейслера продолжались. Если оба эти вальса, исполняемые под именем Ланнера, заслуживали одобрения критиков, то, когда выяснилось авторство самого Крейслера, критики стали находить их банальными. Так, в одной рецензии было сказано: «Мистер Крейслер имеет плохую привычку добавлять к своей прекрасной программе старинной музыки собственные посредственные композиции, составляющие неприятный контраст с окружающими их шедеврами. Как после исполнения таких шедевров, как «Песня Людовика XIII и Павана» Куперена, Прелюд и Аллегро Пуньяни, он осмеливается заставлять нас слушать... свой вальс «Муки любви?»»

Только в 1935 году, спустя 30—35 лет после появления серии «Классические рукописи», последовало второе разоблачение: Крейслер признался в своем полном авторстве и этих пьес. Выяснилось, что никаких «манускриптов в старинном монастыре на юге Франции» он не находил, а придумал эту легенду лишь для того, чтобы иметь возможность представить публике свои собственные композиции. Мотивы, побудившие Крейслера скрыть в годы молодости свое авторство, заключались в том, что издатели гораздо охотнее печатали, антрепренеры включали в программы концертов, а критики расточали похвалу, если произведение принадлежало старинному композитору, а не современному, да еще начинающему. Это и натолкнуло Крейслера на мысль о столь невинной, как ему казалось, мистификации: подписать свои пьесы именами второстепенных и, по сути дела, совершенно неизвестных не только слушателям, но и критикам композиторов прошлых эпох. Мистификация Крейслера блестяще удалась и принесла, в общем, тот результат, на который он рассчитывал.

Однако и после того, как «розыгрыш» Крейслера был раскрыт, его произведения не всегда находили должную оценку. Вот, например, что писали И. Ильф и Е. Петров в «Одноэтажной Америке» о концерте Крейслера в Чикаго: «Крейслер играл с предельной законченностью. Он играл утонченно, поэтично и умно. В Москве после такого концерта была бы получасовая овация. Чтобы ее прекратить, пришлось бы вынести рояль и погасить все люстры. Но тут... игра не вызвала восторга публики. Крейслеру аплодировали, но не чувствовалось в этих аплодисментах благодарности. Публика как бы говорила скрипачу: «Да, ты умеешь играть на скрипке, ты довел свое искусство до совершенства. Но искусство в конце концов не такая уж важная штука. Стоит ли из-за нее волноваться?» Крейслер, видимо, решил расшевелить публику. Лучше бы он этого не делал. Он выбирал пьесы все более и более банальные, какие-то жалкие вальсики и бостончики — произведения низкого вкуса. Он добился того, что публика, наконец, оживилась и потребовала бисов. Это было унижение большого артиста, выпросившего милостыню».

Думается, что выдающиеся наши писатели правы не во всем. Если стрелы их сатиры закономерно направлены против американской публики, то критика в адрес Крейсlera явно несправедлива. «Вальсики и бостончики», о которых здесь упомянуто, без сомнения, те самые вальсы «Муки любви» и «Радость любви», чья успешная жизнь на концертной эстраде в продолжение более 70 лет — свидетельство их довольно высоких художественных достоинств и противоречит оценке «банальные произведения низкого вкуса». Не случайно на концертах Крейсlera эти «старые танцевальные мелодии» имели такой успех.

Обратимся к музыке вальсов Крейсlera. Они принадлежат к циклу его «венских» произведений и стоят рядом с такими пьесами, как «Венский каприз», «Венская рапсодия» и «Маленький венский марш». Фриц Крейслер, родившийся и выросший в Вене, был действительно венским композитором, сумевшим своей музыкой выразить «дух старой доброй Вены».

В творческом облике Крейсlera есть парадоксальная черта. Великий скрипач современности, он был выдающимся интерпретатором таких масштабных полотен, как классические концерты Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Брамса, сонаты Тартини, Грига, капризы Паганини. А как композитор он тяготел к жанрам легкой музыки, в чем однажды сам признался: «Я очень люблю легкую музыку и обожаю вальсы. Мне всегда хотелось их писать». Он и написал три прелестных вальса, две оперетты и немало скрипичных пьес, которые необходимо причислить к высоким образцам легкой музыки. И программы своих концертов, как уже говорилось, он строил так: в первом отделении — серьезная музыка, во втором — легкая. Следует, наконец, сказать, что в сериях «Классические рукописи» и «Старые венские танцевальные мелодии» Крейслер успешно применил метод стилизации. Он использовал некоторые характерные черты старинной музыки и сумел вложить в старинные формулы современное интонационное содержание.

Таковыми тонкими стилизациями и являются два «ланнеровских» вальса Крейсlera. Правда, «ланнеровское» проглядывает здесь не очень ярко, больше всего в самом аромате «старинного венского вальса». Конструкция крейслеровских вальсов совсем иная; здесь нет интродукции и коды, нет гирлянды вальсов с прямым танцевальным назначением. Вальсы Крейсlera — это именно концертные миниатюры, лаконичные, стройные и целостные по форме. «Муки любви» и «Радость любви» составляют маленький цикл, пьесы которого контрастируют по столь распространенной формуле «грустно — весело».

Утвердившееся русское название вальса «Муки любви» представляется неточным. Авторское немецкое «Liebesleid» лучше бы перевести как «Страдания любви», то есть использовать слово «страдания» в его русском фольклорном варианте, как в деревенских частушках: «Воронежские страдания», «Саратовские страдания». В вальсе Крейсlera это «Венские страдания». Музыка вальса, легкая и изящная по колориту, очень лирична. Чередуются минорные и мажорные эпизоды, но и мажор здесь — с долей поэтической грусти, томления. Выразительные мелодии звучат не только у скрипки, но и у фортепиано. В аккордовом строении немало своеобразной тонкости.

Совсем иного характера музыка вальса «Радость любви» («Liebesfreud»), мажорная и светлая от начала до конца. Она действительно так и брызжет радостью, хотя и здесь есть свои тонкие нюансы, контрастные эпизоды юношеской горделивости и девического легкого, изящного кокетства.

Оба вальса существуют в большом количестве переложений и аранжировок. Сам Крейслер создал их фортепианные переложения, которые нередко и охотно играл²³. Очень яркие и оригинальные фортепианные транскрипции обоих вальсов Крейсlera сделал его друг Сергей Васильевич Рахманинов, может быть даже слишком оригинальные по сложным, «некрейслеровским» гармониям, контрапунктам и фактуре. Концертного блеска, несомненно, прибавилось, однако убавилось искренности и непосредственности чувств, так свойственных оригиналам.

Третий из знаменитых вальсов Крейсlera, «Прекрасный розмарин», близок по мажорному характеру и общему светлому колориту к вальсу «Радость любви», но в нем больше скерцозности, полетного движения, в его мелодиях больше капризной изощренности. О том, как возник вальс «Прекрасный розмарин», рассказал Давид Ойстрах, много раз встречавшийся с Крейслером во время гастрольных поездок в США. Последнее их свидание состоялось в 1960 году, когда Крейслеру было уже 85 лет. Зашла речь об Одессе, родине Ойстраха, и тут Крейслер сказал: «Я бывал там — красивый город. Помню, мне захотелось сыграть что-нибудь новое для музыкальной публики этого города, и тогда я написал свою пьесу „Прекрасный розмарин“». Как известно, розмарин — это южное вечнозеленое растение, символ вечной молодости. Так Крейслер воздал должное красавице Одессе.

Три вальса австрийского композитора не утратили и в наши дни своей молодости и свежести.

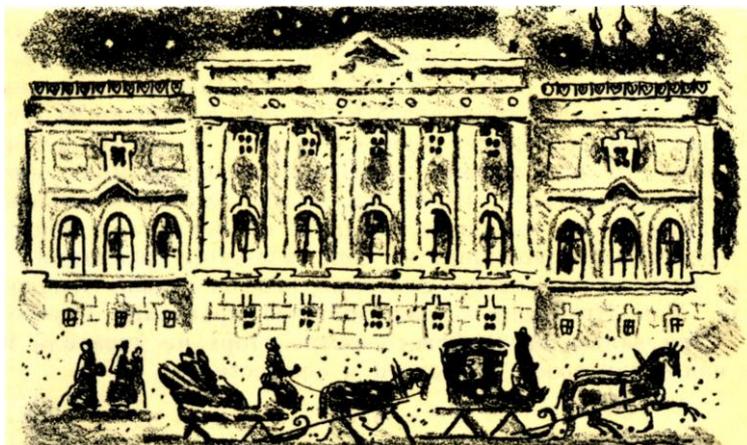
* * *

Одна из разновидностей вальса — вальс-бостон (по названию города Бостона, где он возник в конце XIX века), медленный парный танец не вращательных, а скользящих движений. В музыке вальса-бостона есть приметная деталь: вместо аккомпане-

²³ Крейслер был не только гениальным скрипачом, но и выдающимся пианистом, неоднократно выступавшим в концертах или в кругу друзей в качестве аккомпаниатора и даже солиста.

мента «бас — аккорд — аккорд» применяется формула «бас — аккорд — пауза»; эти паузы дают возможность строить мелодии с прихотливым ритмом.

Прекрасный образец вальса-бостона есть в балете Р. М. Глиэра «Красный мак», впервые поставленном в московском Большом театре в июне 1927 года (в новой редакции 1957 года — «Красный цветок»). Это был первый советский балет на современную тему (повествуется о том, как в китайский порт прибыл советский корабль, как советские моряки помогли китайским кули), и композитор смело использовал жанры современной музыки: советские матросы пляшут знаменитое «Яблочко», китайские кули и артистка Тао Хоа танцуют под музыку китайского национального колорита в современной симфонической интерпретации, а для обрисовки иностранных капиталистов, развлекающихся в портовом ресторане, Глиэр очень к месту использовал столь популярные в 20-е годы западные танцы чарльстон и вальс-бостон.



Вальс Грибоедова

В комедии Грибоедова «Горе от ума» действие начинается с музыки. В авторской ремарке сказано: «Гостиная, в ней большие часы, справа дверь в спальню Софьи, откуда слышно фортепиано с флейтой, которые потом умолкают». Это музицируют Софья и Молчалин: Софья играет на фортепиано, а Молчалин — на флейте.

Что они играют? Этого Грибоедов нам не сказал, и каждому театру, каждому режиссеру дано право выбрать соответствующую музыку. Но чаще всего при постановке комедии «Горе от ума» используют музыку Грибоедова, его знаменитые вальсы. Обращение к ним, ставшее традицией, легко объяснимо: они написаны той же рукой, что и комедия, в то же приблизительно время (первая половина 20-х годов XIX века) и отражают жизнь и быт тех кругов общества, что так метко в комедии обрисованы.

Александр Сергеевич Грибоедов (1795—1829), натура богато одаренная, проявил себя на различных поприщах. Официально основным делом Грибоедова была дипломатическая служба. Он и погиб на дипломатическом посту, будучи русским послом в Персии, убитый в Тегеране в результате заговора реакционных персидских кругов. Подлинным жизненным призванием Грибоедова стала литература. Имя писателя обессмертила комедия «Горе от ума» — одно из великих произведений русской драматургии. Однако есть и третья, очень привлекательная грань личности комедиографа — Грибоедов-музыкант.

По традиции, принятой в русских дворянских семьях, Александр Сергеевич с детства учился музыке; он превосходно играл на фортепиано и обладал большими познаниями в теории музыки. Кстати, его сестра Мария Сергеевна, тоже очень музыкальная, хорошо играла на фортепиано и арфе. Сохранилось немало воспоминаний о Грибоедове-пианисте. «Грибоедов страстно любил музыку и с самых юных лет сделался превосходным фортепьянистом. Механическая часть игры на фортепиано не представляла для него никакой трудности, и впоследствии он изучал музыку вполне, как глубокий теоретик» (К. Полевой). «Я любил слушать его великолепную игру на фортепиано... Сядет он, бывало, к ним и начнет фантазировать... Скольку было тут вкусу, силы, дивной мелодии! Он был отличный пианист и большой знаток музыки: Моцарт, Бетховен, Гайдн и Вебер были его любимые композиторы» (П. Каратыгин).

Грибоедов-пианист неоднократно выступал в кругу друзей и на музыкальных вечерах как солист-импровизатор или аккомпаниатор. Его партнерами по совместному музицированию были певцы-любители, артисты итальянской оперной труппы, композиторы. Так, например, под его аккомпанемент впервые Верстовский исполнил только что сочиненный им романс «Черная шаль». Приходилось Грибоедову играть для своих друзей и музыку под танцы; часто это были его импровизации. В одном из писем Грибоедова (Симферополь, 1825 год; Грибоедов гостил у сестры) есть такие строки: «Приезжаю сюда, никого не вижу, не знаю; и знать не хочу. Это продолжалось не более суток, потому ли, что фортепианная репутация моей сестры известна, или чутьем открыли, что я умею играть вальсы и кадрили; ворвались ко мне, осыпали приветствиями, и маленький городок сделался мне тошнее Петербурга».

В биографии Грибоедова-музыканта есть и комические, и драматические эпизоды. Вот комический. С. Н. Бегичев, сослуживец Грибоедова по полку, вспоминает, как однажды, когда их часть была раскварти-

рована в Брест-Литовске (летом 1813 или 1814 года), оба молодых офицера зашли в церковь католического монастыря, и Грибоедов сел за кафедру органа. Собрались монахи, началось богослужение, и, «когда по порядку службы потребовалась музыка, Грибоедов заиграл и играл долго и отлично. Вдруг священные звуки смолкли, и с хор раздался... наш родной, наш кровный Камаринский! Можно судить, какой это произвело эффект и какой гвалт произошел между святыми отцами».

Драматический эпизод. Грибоедову пришлось осенью 1818 года стреляться на дуэли с неким Якубовичем, отличным стрелком. После дуэли он говорил, что «на жизнь Грибоедова не имел ни малейших покушений, а хотел, в знак памяти, лишить его только руки». Действительно, Якубович ранил Грибоедова в ладонь левой руки, что на долгое время лишило его возможности играть на фортепиано. Но когда рана зажила, он вновь радовал слушателей превосходной игрой.

Грибоедов общался со многими выдающимися деятелями искусства той эпохи, в том числе с музыкантами Алябьевым, Верстовским, Виельгорским, Глинкой, Одоевским. Глинка упоминает в своих «Записках»: «Провел около целого дня с Грибоедовым... Он был очень хороший музыкант и сообщил мне тему грузинской песни, на которую вскоре потом А. С. Пушкин написал романс „Не пой, волшебница, при мне“». Итак, это Грибоедов дал начало цепочке интереснейших взаимосвязанных событий: привез с Кавказа грузинскую народную мелодию, которую отдал Глинке; в глинкинском фортепианном варианте эту мелодию услышал Пушкин, сочинивший к ней стихи «Не пой, волшебница, при мне», — так появилась «Грузинская песня» Глинки; затем Пушкин опубликовал эти стихи (с окончательным вариантом первой строки «Не пой, красавица, при мне»), и к ним обратились впоследствии многие композиторы, создавшие целый ряд превосходных романсов, из которых лучшие, пожалуй, романсы Балакирева и Рахманинова.

Музыка сыграла заметную роль и в личной жизни Грибоедова. В 1828 году, отправившись с дипломатической миссией в Персию, он остановился на некоторое время в Тифлисе, где познакомился с юной княжной Ниной Чавчавадзе, дочерью грузинского поэта и государственного деятеля Александра Чавчавадзе. Сблизила их музыка: Грибоедов следил за музыкальными занятиями Нины, много музицировал в ее присутствии. Она стала женой Грибоедова. Впоследствии рано овдовевшая Нина Александровна Грибоедова играла в кругу друзей фортепианные пьесы своего покойного мужа, «весьма замечательные оригинальностью мелодии и мастерской обработкой... Из них в особенности была хороша одна соната, исполненная задушевной прелести» (К. Бороздин).

К великому огорчению, большинство сочиненных Грибоедовым пьес не было им записано на нотную бумагу и для нас безвозвратно потеряно. Сохранились лишь два вальса. Они не имеют присвоенных им номеров или каких-либо названий, поэтому будем именовать их музыкальными терминами: Вальс ля-бемоль мажор и Вальс ми минор. Ноты этих вальсов впервые появились в печати уже после смерти Грибоедова, в «Прибавлении к Лирическому альбому», изданному в Петербурге в 1832 году. В одной из рецензий на это издание было сказано: «В музыкальном отделении альбома заслуживает внимания только вальс ми минор Грибоедова, давно известный, но до сих пор не потерявший своей свежести, по отличной своей мелодии. Автор сам игрывал эту безделку с отличным искусством». Итак, Вальс ми минор много раз игрался Грибоедовым и стал широко известен еще до первой печатной публикации. Можно предположить: немало рукописных списков этого вальса разошлось по рукам друзей Грибоедова, что и привело к его большой популярности в московских и петербургских музыкальных кругах.

Точных сведений о том, когда оба вальса были Грибоедовым сочинены, нет. Вероятнее всего, это произошло в начале 20-х годов прошлого века. Е. Соковнина, племянница С. Бегичева, у которого проживал в те годы в Москве Грибоедов, впоследствии вспоминала о встречах с писателем в 1823 году: «В эту зиму Грибоедов продолжал отделять свою комедию «Горе от ума» и, чтобы вернее схватить все оттенки московского общества, ездил на обеды и балы, до которых никогда не был охотник, а затем уединялся по целым дням в своем кабинете. Тогда по вечерам раздавались его чудные импровизации на рояле, и я, имея свободный доступ в его кабинет, заслушивалась их до поздней ночи. У меня сохранился сочиненный и написанный самим Грибоедовым вальс, который он передал мне в руки», — имеется в виду Вальс ми минор.

Оба вальса Грибоедова — небольшие фортепианные пьесы, весьма простые по форме и фактуре; их музыка — лирико-элегического характера, более светлого в Вальсе ля-бемоль мажор, более печального в Вальсе ми минор. Первый из названных вальсов меньше известен, а второй пользуется ныне огромной популярностью. Она вполне заслуженна: музыке Вальса ми минор, исполненной задушевной прелести, присущ какой-то особый нежно-грустный, поэтический колорит; ее искренность и непосредственность трогают душу.

Написанные для фортепиано, оба вальса существуют в большом количестве переложений для различных инструментов: арфы, флейты, баяна и др. Оригинально переложение В. Борисовского для альты и фортепиано: здесь оба вальса соединены в одной пьесе более сложной конструкции, где основу составляет минорный вальс, а в среднем разделе использован мажорный. Такое соединение представляется вполне естественным, так как оба вальса стилистически близки друг другу, а минор одного и мажор другого дают

необходимый контраст; контрастирует и фактура: в минорном вальсе мелодия идет непрерывными восьмыми, а аккомпанемент — четвертями, в мажорном вальсе соотношение обратное.

Вернемся к комедии «Горе от ума». Вальсы Грибоедова уместны в первой сцене не только потому, что пьесы — литературная и музыкальные — написаны одной рукой и отражают жизнь одного и того же общества. Лирическая, чуть сентиментальная музыка вальсов близка образам Софьи и Молчалина, а не пылкого и ироничного Чацкого, она подходит именно им для музицирования — по жанру, настроению, доступности при домашнем флейтово-фортепианном воспроизведении прямо с фортепианных нот. Если обратиться еще раз к воспоминаниям Е. Соковниной, то легко предположить, что Грибоедов сочинил Вальс ми минор как раз тогда, когда ездил на обеды и балы, чтобы глубже познать быт московских дворянских кругов. Может быть, этот вальс был симпровизирован на одном из таких балов? Тогда устанавливается прямая связь вальса с комедией «Горе от ума».

В эпоху Грибоедова фортепианные вальсы сочиняли и многие другие композиторы: А. Жилин, А. Есаулов, А. Гурилев, И. Геништа, А. Варламов, А. Верстовский, Мих. Виельгорский, И. Ласковский, О. Козловский, А. Алябьев, В. Одоевский и др. Многие из этих вальсов перепечатаны в современных изданиях танцевальной музыки. Но это скорее музыкально-исторические документы, чем произведения нашего повседневного музыкального быта.

По сути дела, Вальс ми минор Грибоедова — первый русский инструментальный вальс, дошедший до наших дней благодаря своим художественным достоинствам, реально звучащий в нашем музыкальном обиходе. Он популярен, у многих «на слуху» и пользуется любовью самых широких кругов любителей музыки.

* * *

В истории русской музыки доглинкинской эпохи фигурирует династия композиторов Титовых (Николай Сергеевич Титов, два его сына и три внука; все они были генералами), писавших оперы, песни и романсы, а также фортепианные пьесы в жанрах танцевальной музыки. Николай Алексеевич Титов (1800—1875), носитель титула «дедушка русского романса», был автором оригинального программного фортепианного цикла «Роман в вальсах», включавшего 12 вальсов. Их названия подсказывают, как развивался лирический сюжет этого необычного романа: «Бал», «Улыбка», «Вздых», «Страдания любви», «Котильон», «Объяснение», «Неуверенность», «Ответ», «Прощай», «Воспоминание», «Прошедшее счастье», «Когда я был молод».

Предполагается, что в салоне Титовых, одном из центров литературной и музыкальной жизни Петербурга, возникла забавная музыкальная шутка: известный «собачий вальс», предназначенный «для пианистов, умеющих играть только одним пальцем каждой руки». Прошло немало лет, но «собачий вальс» и ныне в ходу у пианистов, играющих одним пальцем.



«Вальс-фантазия»

Прелюдия

Аннушку Полторацкую, красивую 16-летнюю девушку, выдали замуж — в январе 1817 года — за 52-летнего генерала Ермолая Федоровича Керна. Родители радовались: дочь — генеральша! Но Анна Петровна Керн счастья не познала: ее муж мало того, что был старше на 36 лет, отличался грубым нравом и ограниченностью интересов.

Через два года после замужества Анна Керн, будучи в Петербурге, встретила у своей родственницы Е. М. Олениной с молодым поэтом Александром Сергеевичем Пушкиным. Эта мимолетная встреча не прошла бесследно; стихи поэта, его личность заинтересовали Анну Петровну. Летом 1825 года она приехала погостить к своей тетке П. А. Осиповой в село Тригорское, что на Псковщине, где снова увиделась с Пушкиным; он жил в ссылке в селе Михайловском и часто посещал Осиповых. В последнее их свидание, когда Анна Керн покидала Тригорское, Пушкин подарил ей только что вышедшую из печати первую главу «Евгения Онегина». Между неразрезанных страниц романа был вложен листок со стихами:

Я помню чудное мгновенье:

Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

В 1826 году Анна Керн, оставив нелюбимого мужа, поселилась с отцом и двумя дочерьми — восьмилетней Катенькой и пятилетней Аннушкой — в Петербурге; девочки были отданы на воспитание в Смольный институт. У Анны Петровны заводится новый круг знакомств: Лев Сергеевич Пушкин, Дельвиг, Вяземский, Крылов, Жуковский, польский поэт Мицкевич. Вскоре в этом списке появилось новое имя; А. П. Керн пишет в своих «Воспоминаниях»:

«...еще одна симпатичная личность влечет к себе мои воспоминания. Это наш поэт-музыкант Глинка; я познакомилась с ним в 1826 году.

Впоследствии Глинка бывал у меня часто; его приятный характер, в котором просвечивалась добрая, чувствительная душа нашего милого музыканта, произвел на меня такое же глубокое и приятное впечатление, как и музыкальный талант его, которому равного до сих пор я не встречала...

Глинка был чрезвычайно нервный, чувствительный человек, и ему было всегда то холодно, то жарко, чаще всего грустно, так что маленькая дочь моя Катенька иначе не называла его, как «Миша Глинка, которому грустно».

А. П. Керн, Глинка, Дельвиг и их друзья совершили несколько совместных поездок: к водопаду Иматра в Финляндии, в Ораниенбаум. Но в 1830 году жизненные пути Керн и Глинки разошлись, чтобы еще раз скреститься лишь через восемь лет.

В биографии Глинки это был период расцвета его гения. Четыре года он провел за границей (Италия, Германия), а по возвращении в 1834 году в Петербург приступил к работе над оперой «Иван Сусанин»; ее премьера в ноябре 1836 года — одна из великих вех в истории русского искусства. Вслед за «Иваном Сусаниным» Глинка принялся за вторую оперу — «Руслан и Людмила», по Пушкину; пишет музыку к трагедии «Князь Холмский» Н. Кукольника, создает некоторые лучшие свои романсы.

В 1835 году Глинка женился на М. П. Ивановой. Брак оказался неудачным; после четырех лет семейной жизни композитор вынужден был оставить жену и возбудить дело о разводе. Несколько лет скитался Глинка по друзьям, не имея своего постоянного пристанища.

В 1838 году произошла встреча, оставившая заметный след в жизни и творчестве Глинки. Его сестра Марья Ивановна была замужем за Д. Стунеевым, служившим в Смольном институте; там они имели и квартиру, где Глинка часто бывал. Об этом он пишет в своих «Записках»:

«Зимой с 1838 на 1839 год я довольно часто посещал их. Они жили очень весело; иногда по вечерам инспектрисы брали с собой несколько воспитанниц, приходило несколько классных дам... Я и теперь еще ясно помню, как я охотно, от души певал на этих вечерах, как я усердно отличался в контраданцах и вальсах, как, одним словом, от искреннего сердца веселился».

В один из таких вечеров Глинка встретился с Екатериной Ермолаевной Керн. Когда-то он знал маленькую девочку Катеньку, дочь А. П. Керн, теперь он встретил 20-летнюю барышню, уже окончившую Смольный институт и служившую там воспитательницей, классной дамой. Об этой первой встрече Глинка пишет:

«Там я увидел в первый раз Е. К.²⁴ Она была нехороша, даже нечто страдальческое выражалось на ее бледном лице... мой взор невольно останавливался на ней: ее ясные выразительные глаза, необыкновенно стройный стан и особенного рода прелесть и достоинство, разлитые во всей ее особе, все более и более меня привлекали... я нашел способ побеседовать с этой милой девицей и, как теперь помню, чрезвычайно ловко высказал тогдашние мои чувства».

Глинка увлекся Екатериной Керн; чтобы иметь возможность чаще бывать в Смольном и встречаться с девушкой, он взял на себя обязанности руководителя институтских хора и оркестра. Хотя состав музыкантов оркестра оказался недостаточным, Глинка сумел разучить с ним ряд пьес, сделав переложения некоторых своих и чужих произведений. Среди них были и два вальса: один — самого Глинки (написанный для Екатерины Керн), другой — чешского композитора Иосифа Лабицкого, выступавшего тогда в Петербурге.

Частые встречи Глинки с Екатериной Керн сблизили их, горячая и искренняя любовь композитора отнюдь не осталась безответной. Глинка пишет:

«Мне гадко было у себя дома, зато сколько жизни и наслаждений с другой стороны: пламенные поэтические чувства к Е. К., которые она вполне понимала и разделяла».

Об этом же говорит и Анна Петровна Керн, с пониманием относившаяся к серьезным намерениям Глинки, высоко ценившая его артистическую натуру:

«...Глинка был несчастлив... грустнее прежнего, он искал отрады в музыке и в дивных ее вдохновениях. Тяжелая пора страданий сменилась порою любви к одной близкой мне особе²⁵, и Глинка снова ожил.

²⁴ Глинка скрыл в своих «Записках» под инициалами Е. К. имя Екатерины Керн.

²⁵ А.П. Керн имеет в виду свою дочь Екатерину.

Он бывал у меня опять почти каждый день; поставил у меня фортепиано и тут же сочинил музыку на 12 романсов Кукольника... Когда он, бывало, пел эти романсы, то брал так сильно за душу, что делал с нами, что хотел; мы и плакали и смеялись по воле его... В его романсах слышалось и близкое искусное подражание звукам природы, и говор нежной страсти, и меланхолия, и грусть, и милое, неуловимое, необъяснимое, но понятное сердцу...»

Глинка серьезно помышлял о женитьбе на Екатерине Керн, и она как будто тоже к этому склонялась; предполагалась поездка втроем — с А. П. Керн — за границу. Но эти намерения не осуществились. Помешали многие причины: болезнь Екатерины (врачи опасались чахотки, и ей пришлось уехать с матерью на длительное время на Украину), затянувшееся дело о разводе (Глинка получил его только в 1847 году), неодобрительное отношение матери Глинки к предполагаемой женитьбе; были, вероятно, и другие, сугубо личные мотивы. В «Записках» Глинка высказался по этому поводу лаконично:

«Е. К. еще в 1842 году возвратилась из Малороссии в Петербург; я с ней видался часто, дружески, но уже не было прежней поэзии и прежнего увлечения».

В 1844 году Глинка поехал во Францию, затем в Испанию, а когда возвратился в 1847 году в Россию, прежние отношения с Екатериной Ермолаевной Керн не возобновились.

Вальс

Прекрасным памятником дней поэтической влюбленности Глинки остались несколько его произведений, среди которых два принадлежат к числу высших творческих достижений композитора. Одно из них — романс «Я помню чудное мгновенье». Стихи эти, как уже говорилось, Пушкин посвятил Анне Петровне Керн. Романс на эти стихи Глинка написал для Екатерины Керн. Другое произведение — «Вальс-фантазия», сочиненный в 1839 году как пьеса для фортепиано. Глинка пишет:

«Е. К. выбрала из сочинений Кольцова и переписала для меня романс «Если встречу с тобой», — я его тогда же положил на музыку. Для нее написал *Valse-fantaisie*, хотя напечатанные экземпляры и посвящены Д. Стунееву».

Имя Екатерины Керн не было поставлено на нотах потому, что Глинка не хотел афишировать их отношения, оберегал его от пересудов.

Когда пишут о «Вальсе-фантазии», то, как правило, отмечают, и с этим нельзя не согласиться, что в его музыке, в его художественных образах нашли отражение привлекательный облик Екатерины Керн и чувства поэтической увлеченности, владевшие в ту пору Глинкой. Однако значение «Вальса-фантазии», этой лирической страницы в дневнике композитора, неизмеримо шире: чувства и настроения, в нем выраженные, характерны не только для людей глинкинской эпохи, они волнуют и нас сегодня.

«Вальс-фантазия» — довольно развитая пьеса, целая гирлянда вальсовых эпизодов различного характера. Но конструкция не ланнеровско-штраусовская; здесь нет цепочки нескольких четко отграниченных вальсов. Своеобразный «вальсовый сюжет» разворачивается в непрерывном движении музыкальных мыслей; в чередовании вальсовых эпизодов проглядывает не строгая схема, оно обусловлено свободной творческой фантазией композитора.

Вслушаемся в музыку вальса. Несколько вступительных тактов; это призыв к вниманию, это краткая заставка, лишь задающая тон, темп и характер последующему движению музыки. Следует первая вальсовая тема, основная во всем произведении, много раз повторяющаяся, пронизывающая всю музыку пьесы, цементирующая отдельные эпизоды в единое целое.

Эта главная тема — одна из гениальных творческих находок Глинки. Именно она выражает господствующее чувство любовной тоски, элегической грусти, романтической неудовлетворенности, так характерное для общего тона «Вальса-фантазии»; именно к этой мелодии могут быть отнесены упоминавшиеся слова А. П. Керн: «...и говор нежной страсти, и меланхолия, и грусть, и милое, неуловимое, необъяснимое, но понятное сердцу».

Один из характерных признаков этой темы — трехтактное строение фраз. Уже говорилось о том, что трехдольность вальса (счет «на три») создает эффект вращения. Но в подавляющем большинстве европейских вальсов трехдольные такты группируются в двух-, четырех-, восьмитактные, так называемые квадратные построения. В «Вальсе-фантазии» же господствуют не квадратные, а трехтактные структуры; счет «на три» проявляется не только в такте, но и во фразе, отчего получается оригинальный эффект «двойного кружения».

Такой прием — не случайный каприз композитора: если в немецкой «квадратности» выявляется четкая прямолинейность, то в трехтактных фразах Глинки проглядывают такие черты, как славянская мягкость, душевная отзывчивость, деликатность.

Лирический характер основной темы «Вальса-фантазии» оттеняется перемежающимися ее различными, нередко скерцозными эпизодами; не случайно жанр этой пьесы иногда определялся самим Глинкой как скерцо. Среди этих различных эпизодов следует отметить две особенно впечатляющие страницы вальса. Одна — та, где звучит мажорная мелодия тромбона (Глинка использовал его здесь как инструмент мелоди-

ческий, поющий); ему отвечают деликатные реплики валторны, приводящие к эпизоду (струнные и фагот), минорная музыка которого полна неотразимого обаяния, — словно промелькнул задумчиво-нежный девичий образ.

Другая страница примечательна тем, что основной лирико-элегический образ, довольно долго отсутствовавший, уступивший место действия эпизодам скерцозно-танцевальным, неожиданно вторгается в трепетном звучании гобоя и фагота. Словно в минуту веселья и увлечения танцем вдруг защемила сердце мысль о страданиях неразделенной любви. Мелодию гобоя и фагота подхватывают другие инструменты, и вот уже весь оркестр играет главную тему в драматизированном виде; это кульминация всей пьесы. Следует заключительный раздел вальса с новой мелодией, изящно-прихотливый характер которой, подчеркнутый нежным звоном треугольника и легкими фанфарами труб, снимает напряженность драматической кульминации.

Здесь проявилась одна из важных особенностей творчества Глинки, не склонного к романтическим преувеличениям. Партитуре «Вальса-фантазии» свойственны необычайная уравновешенность, гармоничная целостность.

В самых последних тактах вальса проводится в последний раз главная лирико-элегическая тема, но не целиком, а лишь своим начальным, наиболее характерным, щемящим мотивом, и не в темпе вальса, а замедленно, как грустное воспоминание. Стремительный пассаж, словно отвечающий самым начальным вступительным тактам, заключает всю композицию — вальс окончен.

Постлюдия

«Вальс-фантазия» Глинки — первый в русской музыке и выдающийся по своим художественным достоинствам симфонический вальс. До Глинки и параллельно с ним русскими композиторами было написано немало фортепианных и вокальных вальсов, не подымавшихся, однако, выше уровня музыки бытового назначения. Если быть точным, то и Глинка еще до «Вальса-фантазии» написал один оркестровый довольно развитой и очень хороший по музыке вальс: он звучит во втором действии оперы «Иван Сусанин», в сцене польского бала. Но этот изящный польский по колориту вальс — театрально-балетный. А «Вальс-фантазия» — произведение концертно-симфоническое и очень русское по характеру музыки.

Свой симфонический облик «Вальс-фантазия» обрел не сразу. Первоначально, в 1839 году, он был написан Глинкой, как уже говорилось, для фортепиано. Но тогда же дирижер концертов в Павловске Йозеф Герман сделал переложение вальса для оркестра, опираясь на традиции Ланнера и Штрауса: он разбил «Вальс-фантазию» на четыре вальса, придал музыке нарядность и блеск (в партитуре использованы даже тарелки и большой барабан), подчеркнул черты танцевальности в ущерб поэтичности. Но Глинка, как видно, одобрил работу Германа. В «Записках» об этом сказано:

«Из Болеро я сделал целую пьесу для фортепиано. Герман переложил его очень удачно на свой оркестр, равно как и вальс *Fantaisie*... Обе эти пьесы были чрезвычайно любимы публикой. Наша братия по сему случаю оставалась несколько дней в Павловске, где мы очень весело провели время».

Герман исполнял в Павловске пьесу Глинки под названием «Меланхолический вальс», а на обложке его партитуры написал: «Инструментован по указаниям композитора». Сам Глинка нередко называл его «павловский вальс».

В 1845 году, находясь в Париже, Глинка задумал по совету друзей дать концерт, чтобы познакомить парижан со своей музыкой. Концерт этот состоялся 10 апреля в зале Герца. В программе, по традиции тех времен, были произведения не только Глинки, но и других композиторов: Россини, Доницетти. Из пьес самого Глинки прозвучали Краковяк из оперы «Иван Сусанин», Марш Черномора из оперы «Руслан и Людмила», романс «Желание» («О, если б ты была со мной») и «Вальс-фантазия», названный в афише «Скерцо». Концерт прошел с большим успехом, сам Глинка писал из Парижа: «52 музыканта итальянского оркестра разыграли мои пьесы превосходно, и они были приняты публикой очень, очень благосклонно, в особенности Скерцо (мой Павловский вальс) чрезвычайно понравился». Для этого парижского концерта Глинка тогда же сам инструментовал «Вальс-фантазию», но партитура эта, к сожалению, затерялась и до нас не дошла.

Наконец, на склоне жизни, приводя свои произведения в порядок, Глинка еще раз обратился к «Вальсу-фантазии» и создал его третий симфонический вариант, ныне нам известный. В этой последней редакции полностью сохранена музыка вальса, его форма и конструкция, но значительно изменены фактура и инструментовка, усилены приемы симфонического развития, разработки тематического материала. Состав оркестра у Глинки очень скромный (никаких тарелок и большого барабана, которые были у Германа!), фактура прозрачна, инструментовка тонка и изящна. Как писал Глинка, «никакого расчета на виртуозность (кою решительно не терплю), ни на огромность массы оркестра».

Если первоначальная фортепианная версия «Вальса-фантазии» была негласно посвящена Екатерине Керн, а гласно — Д. Стунееву, то третью, окончательную симфоническую редакцию Глинка посвятил «ста-

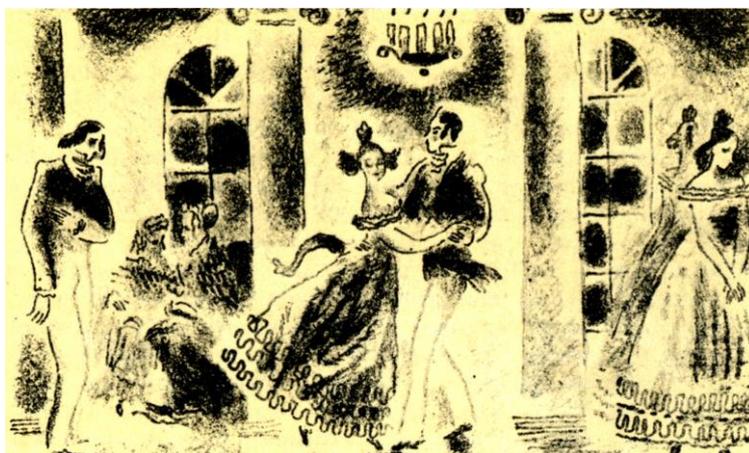
рому другу К. А. Булгакову» (это был певец-любитель, с успехом исполнявший романсы Глинки). Посылая Булгакову ноты, Глинка писал: «Эта музыка напомнит тебе дни любви и молодости».

В последние годы жизни в Петербурге Глинка встречался с Анной Петровной Керн, теперь уже, во втором браке, Марковой-Виноградской, встречался и с Екатериной Ермолаевной Керн, в замужестве Шокальской. Сохранилась дружба, сохранились воспоминания молодости и прекрасный музыкальный памятник тех незабываемых дней — вдохновенный «Вальс-фантазия».

Глинке не довелось услышать в оркестровом звучании «Вальс-фантазию» в его последней редакции. Работа была завершена композитором в марте 1856 года, в апреле он уехал в Берлин, где через несколько месяцев и умер. Между тем с 1856 года десять лет подряд проводил в Павловске летние концертные сезоны Иоганн Штраус, очень любивший музыку Глинки, много исполнявший его произведения, и особенно охотно — «Вальс-фантазию». Достоянием большой концертной эстрады этот прекрасный вальс стал только в наше время. Сейчас «Вальс-фантазия» — одна из любимейших пьес популярной симфонической музыки.

* * *

Русский князь Юрий Николаевич Голицын (1823—1872) — оригинальная личность, прославившаяся многими чудачествами, — был одаренным музыкантом, композитором и хормейстером. Во время пребывания в Лондоне в конце 50-х годов прошлого века Голицын познакомился с А. И. Герценом, оказавшим на него огромное влияние. Голицын посвятил ему свой «Герцен-вальс» (для фортепиано в 4 руки), который несколько раз исполнил в лондонских концертах с большим успехом. В письмах Герцена тех лет то и дело встречается: «Голицын... поднес мне Herzen-Valse — ну, я и растаял»; «Голицын дает концерт в пользу Гарибальди, 120 поют — 1200 слушают — музыка играет Herzen-Valse a quatre patty»²⁶; «Концерт Голицына очень хвалят «Times»²⁷ и другие журналы, Герцен-вальс произвел фурор».



Вальс у Чайковского

...Танцевальные ритмы в музыке Чайковского, и особенно его вальсы, заслуживают крайне внимательного и вдумчивого отношения к себе... Чайковский любил часто пользоваться формулой вальса и претворял ее с изумительной гибкостью, легкостью и остроумием...

Б. Асафьев

— Вальсы я могу сочинять сколько угодно, — сказал Петр Ильич Чайковский в разговоре со своим другом критиком Г. А. Ларошем. Действительно, композитор обращался к жанру вальса²⁸ очень охотно, используя его в самых различных «музыкальных ситуациях». Вальсы встречаются в операх и балетах, симфониях и сюитах Чайковского, среди его фортепианных и скрипичных пьес, романсов и песен. Перелистаем некоторые страницы вальсовой музыки великого композитора.

Опера «Евгений Онегин»... В романе Пушкина есть описание нескольких балов и упоминаются танцы, которые там танцевали. Вот, например, Татьяну привезли «в Москву, на ярмарку невест»:

Ее привозят и в Собрание.
Там теснота, волнение, жар,
Музыки грохот, свеч блистанье,
Мельканье, вихорь быстрых пар...

²⁶ В четыре руки.

²⁷ Лондонская газета «Таймс».

²⁸ Самым первым дошедшим до нас произведением Чайковского является «Анастасия-вальс», сочиненный 14-летним учеником училища правоведения в августе 1854 года и посвященный Анастасии Петровне Петровой — воспитательнице детей в семье Чайковских.

Шум, хохот, беготня, поклоны,
Галоп, мазурка, вальс...

Особенно подробно описан бал у Лариных в день именин Татьяны:

Однообразный и безумный,
Как вихорь жизни молодой,
Кружится вальса вихорь шумный;
Чета мелькает за четой.
К минуте мщенья приближаясь,
Онегин, втайне усмехаясь,
Подходит к Ольге. Быстро с ней
Вертится около гостей,
Потом на стул ее сажает,
Заводит речь о том, о сем;
Спустя минуты две потом
Вновь с нею вальс он продолжает;
Все в изумленье. Ленский сам
Не верит собственным глазам.

В этой строфе не только нарисована колоритная картина провинциального помещичьего бала, но и дана завязка драмы, приведшей к гибели Ленского на дуэли. И происходит это, по Пушкину, на фоне вальса, чем Чайковский не преминул воспользоваться. Если исполнить только симфоническим оркестром вальс из картины «Бал у Лариных», то он воспримется как вполне самостоятельная бально-танцевальная пьеса с чередованием различных контрастных эпизодов, блестяще-помпезных в начале и конце и изящно-прихотливых в середине. Но Чайковский — композитор-драматург — развертывает вместе с музыкой вальса целую оперную сцену, полную характерных бытовых деталей.

Вступление, начинающее вальс, передает суету и оживление, возбужденно-радостное ожидание праздника, нарастающий шум предстоящего бала. Но вот грянул вальс, молодежь танцует, папаши и мамы смотрят на вальсирующих. Пожилые помещики говорят о своих охотничьих делах — и в мелодию вальса вплетаются фанфары охотничьих рогов; в ответ слышна реплика помещичьих жен, осуждающих охотничьи увлечения своих мужей. Девчонки (так у Пушкина!) благодарят Ротного, приведшего на бал «музыку полковую»: «Ах, Трифон Петрович! Как милы вы, право, мы так благодарны вам!» А вальс все звучит...

Среди танцующих — Онегин и Татьяна. Маменьки обращают на них внимание и начинают судачить: «Ну женишок! Как жалко Танюшу! Возьмет ее в жены и будет тиранить! Он, слышно, игрок!» Онегину неприятны эти пересуды; он оставил Татьяну, прислушивается к язвительным репликам и замышляет позлить Ленского: «Зачем приехал я на этот глупый бал? Зачем? Я не прощу Владимиру услугу эту! Буду ухаживать за Ольгой, взбешу его порядком!» А вальс все продолжается... Ольга и Онегин вальсируют, Ленский вне себя: «Ах! что такое! Глазам не верю! Ольга! Боже, что со мной!..» Прошли разнообразные эпизоды, вальс заканчивается помпезно.

Дальнейшее развитие драматического конфликта произойдет уже на фоне следующего танца, мазурки, что, кстати, тоже предуказано Пушкиным: Онегин и Ольга танцуют, а Ленский...

В негодовании ревнивом
Поэт конца мазурки ждет...

Так Чайковский, вслед за Пушкиным, использовал вальс и мазурку не как вставные эпизоды бытовой музыки, а как выразительные средства оперной драматургии. Добавим, что вальс из оперы «Евгений Онегин» и сам по себе, как музыкальная пьеса, очень хорош.

В своих операх Чайковский стремился использовать жанры танцевальной музыки по возможности исторически достоверно. Именно поэтому вальс встречается только в «Евгении Онегине». Иное дело балеты, написанные композитором на сказочные сюжеты. Здесь этих исторических ограничений не было, и Чайковский обращался к вальсу очень часто, особенно в своем первом балете «Лебединое озеро». В его музыкальную ткань вплетено пять вальсов; их танцуют поселяне и гости в первом и третьем действиях, танцуют девушки-лебеди во втором. Некоторые вальсы многократно повторяются, так что ритм вальса воспринимается как один из основных в балете.

Начало первого действия: принц Зигфрид пирует с друзьями, отмечая день своего совершеннолетия; поздравить принца пришли поселяне, которые по приказу наставника должны повеселить Зигфрида своими танцами. Это, естественно, не бытовой вальс, а развитая хореографическая сцена. В музыке вальса, сотканной из прекрасных мелодий, много разнообразных колен, много контрастных эпизодов, мажорных и минорных, ликующе-праздничных и томно-лирических, но общий колорит — светлый, жизнерадостный. Здесь задает тон начальная мажорная тема, не лишенная лирического томления; в заключительном кульминационном эпизоде она утверждается в мощном звучании всего оркестра. В этом вальсе проявилось в полной мере мастерство Чайковского-симфониста.

Несколько вальсов есть в балетах «Спящая красавица» и «Щелкунчик», но в каждом выделяется вальс-фаворит. В «Спящей красавице» это вальс из первого действия. Сюжетная ситуация близка той, что была в «Лебедином озере»: празднуется день двадцатилетия Авроры, дочери короля Форестана. На праздник пришли поселянки, но они не привыкли к безделью и принесли с собой работу, шитье. В руках у них — о ужас! — иголки! Аврора может уколется, и сбудется вещее предсказание злой феи Карабос! Церемониймейстер Каталабют велит арестовать поселянок. Но сегодня праздник, зачем его омрачать? Король простил поселянок, и на радостях они танцуют вальс. Он не такой многотемный и многоэпизодный, как вальс из «Лебединого озера», он более целостный, «монолитный» по форме. А в «Щелкунчике» очень хорош знаменитый «Вальс цветов», звучащий в заключительной сцене праздника, завершающей балет.

Итак, в опере и балете Чайковский использовал вальс и по своему прямому назначению — его танцуют, и как одно из средств музыкально-сценической драматургии. Иное дело симфония: здесь любой жанр, заимствованный из бытовой музыки, предстает не в прямом своем значении, а в некоем иносказании, как отражение жизни в опозитизированных и обобщенных образах. Вальс в симфониях Чайковского воплощает образ мечты о счастье, символ счастья. Уже в Первой симфонии, «Зимние грезы», есть в третьей части (скерцо) такой эпизод: словно путник во время долгого санного пути, в зимнюю стужу, вспомнил вдруг о тепле домашнего уюта — и зазвучала мелодия очаровательного вальса. Но это лишь мечта, прекрасное видение, а санный путь продолжается, и в заключительных тактах скерцо мажорная тема вальса звучит уже в миноре, окрашенная печалью.

В Четвертой симфонии нет вальса в прямом смысле этого слова, но в авторской ремарке, определяющей характер музыки первой части, сказано: «В движении вальса»; эта вальсовость особенно проявляется во второй, лирической теме, о которой Чайковский писал: «О, радость! по крайней мере сладкая и нежная греза явилась. Какой-то благодатный, светлый человеческий образ пронесся и манит куда-то... грезы малопомалу охватили душу вполне. Все мрачное, безотрадное позабыто. Вот оно, вот оно, счастье!..»

Прием, примененный в Четвертой симфонии, Чайковский развил в Пятой (обе эти симфонии посвящены одной теме: человек в борьбе с судьбой, в стремлении к счастью): мечта о счастье дана в первой части «вальсовым намеком», а третья часть — это большой развитой вальс, удивительно ласковый, светлый по общему колориту, с тонкими переливами чувств. Одна деталь этого вальса привлекает особое внимание. Как известно, в Пятой симфонии проходит сквозь ее четыре части тема судьбы, меняющая каждый раз свой характер. Во вступлении, открывающем симфонию, она подобна траурному маршу, во второй части полна грозной силы, а в третьей — вливается в общий поток вальсовой музыки, словно человек на балу, увлеченный танцем, вдруг вспомнил о судьбе, о проклятых вопросах бытия, но упоение вальсом так велико, что зловещая и грозная тема судьбы представляется чем-то далеким и нестрашным, воспринимается именно «сквозь дымку прелестного, таинственно-манящего вальса».

Пятую симфонию от Четвертой отделяют десять лет. В этот промежуток времени Чайковский создал три симфонические сюиты и близкую к этому жанру Струнную серенаду. В каждой из этих партитур есть вальс. В Первой сюите (начальный эпизод Дивертисмента) простодушно-народный, во Второй — изысканно-изящный. Необычен «Меланхолический вальс» из Третьей сюиты. Если поставить в один ряд все вальсы Чайковского с последовательностью от самого светлого колорита до самого мрачного, то на этом мрачном краю окажется, несомненно, «Меланхолический вальс», музыка которого полна безысходной тоски, безнадежности. Зато вальс из Струнной серенады отличается удивительным обаянием и находится у другого, «светлого» края «череды вальсов» Чайковского²⁹. Это одно из свидетельств того, какую богатую гамму чувств и переживаний сумел воплотить великий композитор в жанре вальса.

Многочисленные фортепианные вальсы Чайковского — это чаще всего небольшие пьесы, не отягощенные сложной драматургией, поэтичные миниатюры, рисующие скромный мир человеческих настроений. Вот две такие пьесы: «Ната-вальс» и «Сентиментальный вальс».

Летние месяцы Чайковский нередко проводил в селе Каменке, на Украине, у своей сестры А. И. Давыдовой. Здесь он много работал, но и охотно предавался забавам и развлечениям в кругу родных. Непременной участницей этих развлечений была жившая в семье Давыдовых дальняя родственница Наталья Андреевна Плесская, внучка декабриста И. В. Поджио³⁰. Это была веселая, жизнерадостная девушка, очень умная, прекрасная рассказчица, добрая, отзывчивая душа. Чайковский симпатизировал Наталье Плесской, переписывался с ней³¹, а летом 1878 года, находясь в Каменке, сочинил легкий, изящный, поэтичный «Натали-вальс», ей посвященный. Композитор охотно посвящал свои произведения друзьям и знакомым, но чаще всего, это был обычный акт вежливости и дружеского внимания, не больше; искать в музыке пьесы образ того, кому она посвящена, не имеет, как правило, смысла. Иное дело «Натали-вальс»: Чайковский

²⁹ Чайковский много раз дирижировал своей Струнной серенадой, при этом вальс, как правило, бисировался.

³⁰ Дом Давыдовых в Каменке был связан с декабристским движением; Л. В. Давыдов, муж сестры Чайковского Александры Ильиничны, был сыном выдающегося декабриста В. Л. Давыдова.

³¹ Сохранилось много писем Н. А. Плесской к Чайковскому и немало его ответных писем.

вынес имя девушки в название пьесы, чем выделил это посвящение из ряда других. Кроме того, зная по воспоминаниям современников, каков был облик Н. А. Плесской, зная чувства симпатии, какие Чайковский к ней испытывал, нельзя не видеть в «Натали-вальсе» музыкального портрета этой девушки. Впоследствии Чайковский несколько переработал вальс, придав музыке черты большей пышности и концертного блеска, и опубликовал его под названием «Ната-вальс».

В том же сборнике, что и «Ната-вальс», был напечатан также «Сентиментальный вальс», сочиненный в 1882 году и посвященный Э. Жентон — милой женщине, гувернантке в семье друга Чайковского Г. П. Кондратьева. Но здесь вряд ли стоит искать связь музыки вальса с посвящением. Если вслушаться в эту музыку, то она расскажет о другом. Чайковский, уже в возрасте тридцати-сорока лет, печалился о прошедшей молодости, грустил перед приближающейся старостью. Эти настроения и воплощены в «Сентиментальном вальсе»; его начальная мелодия, основная тема пьесы, и выражает как раз чувство спокойной грусти. Здесь нет трагических переживаний, сгущенного драматизма или мрачных мыслей; в музыке прослушиваются лишь сентиментальные сожаления о днях прошедшей молодости. Но этим вальс не ограничивается: если его первая часть рисует грусть настоящего, то вторая (средний раздел пьесы) — воспоминания о прошлом.словно в памяти героя этой маленькой поэмы всплыли картины бала, на котором он когда-то вальсировал, и в музыке фортепианной пьесы появляются звучания, напоминающие духовой оркестр, играющий на балу. Музыка вальса становится в этом эпизоде бравурной, размашистой. Воспоминания расстрогали нашего героя — следует фраза, полная взволнованной порывистости... Однако это было давно, это лишь воспоминания, и опять звучит мелодия сентиментальной грусти, сожалений о прошедшем.

«Сентиментальный вальс» играют не только пианисты. Существуют его самые различные переложения для скрипки, виолончели и других инструментов. Но в большинстве этих переложений исключен средний раздел воспоминаний о прошлом, и осталась только музыка сентиментальных сожалений, что обедняет всю пьесу, лишает ее четкого сюжета, делает «бесконфликтной», тогда как у Чайковского «Сентиментальный вальс», при всей своей внешней непритязательности и простоте, пьеса не без внутренней драматичности, правдиво и глубоко воспроизводящая одну из характерных жизненных ситуаций, с которой так или иначе сталкивается почти каждый человек.

* * *

Композиторы «Могучей кучки», в отличие от Чайковского, не жаловали вальс своим вниманием. Балакирев, правда, сочинил несколько фортепианных вальсов, но они не представляют большого интереса. Мусоргский, Бородин и Римский-Корсаков вообще вальсов не писали. Впрочем, один раз Мусоргский обратился к этому жанру, но с пародийными целями, в своем «Райке» (1870). Вторая картинка этого острого музыкального памфлета — пародия на критика Ф. М. Толстого (псевдоним Ростислав), подвергавшего грубым нападкам творчество композиторов-«кучкистов» и без меры восхвалявшего все итальянское. Мусоргский заставил бездарного реакционного критика петь «Салонный вальс», в котором обыгрывается имя итальянской певицы Аделины Патти: «О, Патти, Патти! О, па-па, Патти! Чудная Патти, дивная Патти! Па-па, па-па, ти-ти, ти-ти!» и т. д. Создавая свой пародийный «Салонный вальс», композитор исходил из реального факта: в одной из рецензий Ф. Толстой безудержно восхвалял А. Патти, а в своих концертах эта знаменитая певица нередко пела различные колоратурно-виртуозные пьесы, вроде вальсов Луиджи Ардити «Поцелуй» и «Чаровница».



Старинные русские вальсы

В городском саду играет
Духовой оркестр.

*{песня-вальс
М. Блантера и А. Фатьянова
«В городском саду»}*

Такова была прекрасная традиция русского музыкального быта: в городских садах и парках играли в летнюю пору военные духовые оркестры. Их репертуар составляли произведения так называемой «садо-

вой музыки»: увертюры и сюиты, фантазии и попури, марши и кадрили, польки и вальсы, которые так приятно было слушать, сидя чуть поодаль на скамейке или прогуливаясь по аллеям сада. Особую прелесть этим концертам придавали так называемые «старинные русские вальсы»: «Грусть» Н. Бакалейникова, «Тоска» М. Обычайко, «Дунайские волны» И. Ивановичи, «Амурские волны» М. Кюсса, «На сопках Маньчжурии» И. Шатрова, «Березка» Е. Дрейзина, «Ожидание» Г. Китлера, «Осенний сон» А. Джойса, «Оборванные струны» П. Гапона, «Лесная сказка» В. Беккера и целый ряд других.

Определение «старинные вальсы» не совсем верно. Большинство из них написано в начале XX века, то есть они возникли и вошли в концертный обиход много позже «Вальса-фантазии» Глинки или балетных вальсов Чайковского, которые никто «старинными» не называет. Дело, вероятно, заключается в том, что вальсы Глинки, Чайковского, Глазунова симфоничны по характеру музыки, приемам ее изложения и развития, а эти «духовые» вальсы более просты, несимфоничны и словно возрождают некоторые черты русской музыки более раннего времени; отсюда ощущение их «старинности». Кроме того, эти популярные вальсы, близкие друг другу общностью лирического колорита, элегически-грустных настроений и некоторых традиционных приемов композиции, воспринимаются в наши дни как музыка отцов и дедов, навевающая грусть о давно прошедшем, отчего также возникает ощущение, что это «старинные вальсы».

Большинство названных выше вальсов написано русскими военными дирижерами. Оригинальных концертных произведений для духовых оркестров было в те годы мало, и каждый дирижер стремился обогатить репертуар собственными сочинениями. Время отобрало лучшее из того, что они создали. Остановимся на трех «старинных вальсах».

Вальс «На сопках Маньчжурии» написал военный дирижер Илья Алексеевич Шатров (1885—1952). После окончания Варшавской консерватории его назначили капельмейстером Мокшанского стрелкового полка. В 1904—1905 годах этот полк находился на фронтах русско-японской войны и принял участие в грандиозной битве под Мукденом, где потери русских войск были особенно значительны. Именно тогда и написал Шатров свой вальс «Мокшанский полк на сопках Маньчжурии», посвященный памяти павших. Созданный для духового оркестра, он вскоре обрел и «вокальную жизнь»: сам И. А. Шатров обработал вальс для сольного пения, сочинив к его мелодиям стихи:

Тихо вокруг,
Лишь ветер на сопках рыдает,
Порой выплывает луна из-за туч,
Могилы солдат озаряет...

Вальс был напечатан и получил большое распространение. Нередко его публиковали и с другими стихами «ура-патриотического» содержания и невысоких поэтических достоинств («В бой за Русь! Вперед! На врага! Честь страны для нас дорога! В деле ратном клад бесстрашный в битве русский молодец солдат!»). Эти тексты далеки от музыки вальса и поэтического замысла его автора. В концертной практике вальс закрепился в оркестровом варианте под более лаконичным названием «На сопках Маньчжурии».

Второй пик популярности этого вальса пришелся на годы Великой Отечественной войны, когда его стал петь с новым текстом, более близким к оригиналу Шатрова, замечательный певец И. С. Козловский:

Тихо вокруг, сопки покрыты мглой,
Вот из-за туч блеснула луна,
Могилы хранят покой.
Белеют кресты — это герои спят.
Прошлого тени кружат давно,
О жертвах боев твердят.

В этом тексте получили выражение патриотические чувства советских людей, хранящих память о русских солдатах — героях Мукдена. Новый вариант вальса в исполнении выдающегося певца встречал у аудитории горячий отклик.

Автор вальса И. А. Шатров с первых дней революции служил в рядах Красной Армии в той же должности капельмейстера. В годы Великой Отечественной войны он был удостоен нескольких боевых наград, а после войны много лет руководил оркестром Тамбовского суворовского училища. Перу Шатрова принадлежит еще несколько произведений, и среди них — вальс «Голубая ночь над Порт-Артуром», посвященный дальневосточным пограничникам. Однако он уступает по художественным достоинствам прославленному вальсу «На сопках Маньчжурии».

Вальс «Амурские волны» написал военный дирижер Макс Авельевич Кюсс (1877—1942). Уроженец Шауляя, он учился в Одесском музыкальном училище, после чего служил капельмейстером в различных подразделениях русской армии. В 1903 году он был направлен в 11-й Восточно-Сибирский полк, также принимавший участие в военных действиях на фронтах русско-японской войны. К этим годам и относится создание вальса «Амурские волны», написанного первоначально для военного оркестра, но изданного в фортепианном варианте и получившего именно в таком виде большое распространение. Как оркестровый вальс он стал популярен в 30-е годы.

М. А. Кюсс продолжал после Октябрьской революции военную службу уже в частях Красной Армии, а после демобилизации в 1927 году возвратился в Одессу, где работал педагогом, играл в различных оркестрах. Жизнь музыканта оборвалась трагически: его расстреляли фашисты в 1942 году.

Вальс «Амурские волны», как и многие другие подобные произведения, обрел «вторую молодость» в вокальном варианте, когда в послевоенные годы был включен в репертуар Хабаровского военного ансамбля. Особую популярность творению М. Кюсса принесла обработка, сделанная выдающимся хормейстером В. Г. Соколовым, на стихи К. Б. Васильева и С. А. Попова:

Плавно Амур свои волны несет,
Ветер сибирский им песни поет.
Тихо шумит над Амуром тайга,
Ходит пенная волна,
Плещет, величава и вольна.

Именно в этом варианте исполняют вальс «Амурские волны» многочисленные хоровые коллективы. Сохраняется он и в репертуаре духовых оркестров.

Необычна история вальса «Березка». Его биография восходит, к романсу Антона Рубинштейна «Разбитое сердце», написанному тогда еще молодым, начинающим композитором в 1848 году на стихи поэта Р. Левенштейна (в немецком оригинале). Первый куплет этих несколько мелодраматических стихов начинается строкой, звучащей в русском переводе В. А. Крылова так: «Я видел березку: сломилась она»; в других куплетах говорится о бабочке со сломанным крылом, о лани, которую подстрелил охотник, наконец, о юноше с разбитым сердцем. Музыка этого романса не отличается особой глубиной и совершенством, однако не лишена искренности и непосредственности чувств. Она вовсе не вальсовая, хотя и изложена на три четверти.

Прошло немало лет, даже десятилетий, и в начале нынешнего века появились в репертуаре духовых оркестров два вальса с одинаковым названием «Березка», с почти одинаковой начальной мелодией, причем не вызвало сомнений, что обе эти мелодии являются вальсовыми переработками музыки романса А. Рубинштейна «Разбитое сердце». Автором одного вальса был Б. Л. Шиллер³², а другого — Е. М. Дрейзин. Однако вариант Дрейзина представляется более удачным, его мелодия более пластична и выразительна. Кстати, другие темы обоих вальсов уже не связаны с романсом Рубинштейна и вполне оригинальны; здесь также следует отдать предпочтение Е. Дрейзину³³.

Евгений Михайлович Дрейзин (1878—1932) учился в Московской консерватории. С 1903 года служил в частях русской армии и флота; был также участником русско-японской войны. Вальс «Березка» написан в 1911 году, тогда же напечатан в Иркутске, а затем и в Петербурге. В советскую эпоху Е. Дрейзин был педагогом, руководил самостоятельными духовыми оркестрами, выступал в концертах и как скрипач. Его вальс «Березка» вошел в число популярнейших «старинных вальсов».

Обращает на себя внимание то, что вальс получил название не «Разбитое сердце», не «Сломанная берёзка», а просто «Березка». В этом есть свой смысл: лирическая музыка вальса хоть и связана с мелодией Рубинштейна, но далека от сентиментально-мелодраматической образности стихотворения Левенштейна и больше отвечает опозитизированному в русском искусстве образу березки как таковой. О том, что этот образ соответствует характеру музыки вальса, свидетельствует его дальнейшая судьба. В 1943 году хоровую обработку вальса Дрейзина сделал Е. Шац; стихи написал А. Безыменский, взявший темой именно красоту и поэтичность березы:

Средь сосен суровых,
Меж темных раки
В серебряном платье
Березка стоит.
Склонились деревья,
Цветы и кусты
Пред гордым величьем
Ее красоты.

Наконец, балетмейстер Н. С. Надеждина поставила в руководимом ею хореографическом ансамбле «Березка» танец на музыку вальса Дрейзина в обработке Шаца. Как известно, само название ансамбля «Березка» возникло от первого хоровода, поставленного Надеждиной на музыку русской народной хороводной песни «Во поле береза стояла», и этот хоровод стал своего рода «творческой заставкой» прославленного коллектива. Второй подобной «программной декларацией» ансамбля и его руководителя явился танец «Березка» на музыку Дрейзина. Интересно сравнить обе постановки. Хоровод «Во поле береза стояла» девушки ведут в русских национальных костюмах; в вальсе «Березка» костюмы балетно-стилизированные, а сам

³² Это псевдоним композитора Б. Андреевского.

³³ В ряде изданий обеих «Березок» допущены, к сожалению, неточности в обозначении автора. Чаще всего более привлекательный по музыке вальс Е. Дрейзина приписывается Б. Шиллеру.

танец полон легкости и поэзии, полон девичьего обаяния, что, несомненно, отвечает характеру музыки вальса и тем поэтическим ассоциациям, которые связаны с образом скромной красавицы березки.

Такова цепочка музыкальных событий, связавших романс Рубинштейна «Разбитое сердце», вальс Дрейзина «Березка», его обработку, сделанную Шацем и Безыменским, с хореографической новеллой «Березка» Надеждиной.

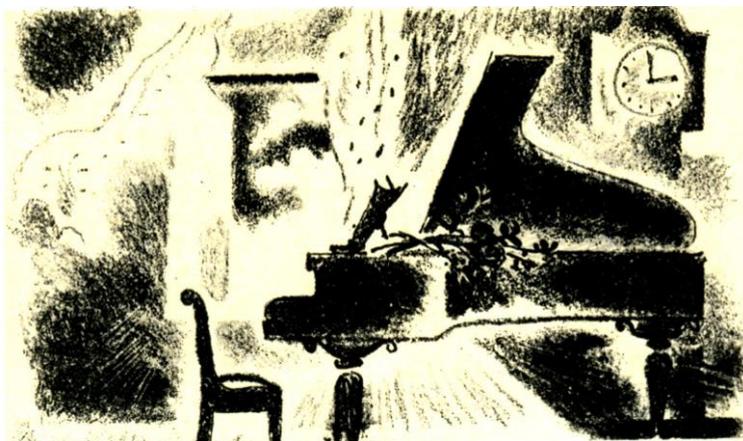
* * *

Огромной популярностью во всем мире пользуется «старинный русский романс», точнее, песня-вальс «Очи черные». Стихи этой песни написал украинский поэт Е. Гребенка, опубликовавший их в 1843 году на русском языке; предполагается, что он же сочинил или «подобрал» первоначальную мелодию песни. С течением времени в эту мелодию постепенно вносились изменения, пока она не приняла ныне известный вид.

Песня «Очи черные» попала в репертуар цыганских певцов и хоров, где ее очень любили и часто пели. Поэтому в ряде изданий ее жанр определялся как старинный цыганский романс.

Существует, однако, и другая версия возникновения песни «Очи черные». Сочинил ее кубинский композитор, гитарист и певец Синдо Гарай. В интервью, помещенном в одном из журналов в 1960 году, ныне покойный Синдо Гарай (а умер он в возрасте за 100 лет) сказал: «Песня «Очи черные» была сочинена мною в 1898 году для одной черноглазой кубинки». Сам Синдо Гарай много раз пел эту песню под гитару, и вскоре она распространилась во многих странах, достигнув и далекой России.

Возможно, что от соединения стихов украинского поэта с мелодией кубинского музыканта возник один из многочисленных вариантов песни «Очи черные». Наибольшую известность приобрел вариант Федора Ивановича Шаляпина; пластинка с записью песни «Очи черные», напетая великим певцом, разошлась по всему миру, что и было одной из причин столь широкой популярности этого вальса.



Два вальса Шостаковича

Дмитрий Дмитриевич Шостакович был одним из зачинателей советской киномузыки, и первыми его значительными произведениями в этой новой области творчества явились партитуры, созданные для кинокартин «Златые горы» (1931) и «Встречный» (1932).

Герой картины «Златые горы» — темный, забитый нуждой крестьянин Петр, пришедший в 1914 году в Петербург на заработки; его мечта — поднакопить денег, вернуться в деревню, поправить свои дела и в конце концов разбогатеть. Но, попав на машиностроительном заводе в среду революционно настроенных питерских рабочих, Петр становится сознательным пролетарием и принимает участие в забастовочной борьбе.

В музыке фильма «Златые горы» особенно важны два вальса, рисующие русский заводской быт, картину жизни питерской рабочей окраины. Один — это подлинная песенка-вальс рабочей заставы «Когда б имел златые горы». Давшая картине ее символическое название, она выражает мещанскую мечту Петра о богатстве. Другой вальс — большой концертно-танцевальный — также связан, но более обобщенно, с тем же вначале ограниченным миром интересов Петра.

Автор монументальных трагедийных симфоний и многих других философски-масштабных полотен, Шостакович не раз высказывал мысль о том, что хотел бы писать музыку и иного характера — легкую, широкодоступную. Это композитору удалось во многих произведениях — от оперетты «Москва, Черемушки» до целого ряда вальсов из кинокартин и балетных сюит. Прекрасным образцом легкой музыки, созданной рукой большого художника, и является вальс из «Златых гор» — великолепная стилизация под «старинные вальсы», распространенные в русском городском быту. Можно даже точно указать объект подражания: первая тема вальса Шостаковича очень похожа на первую тему (вальс № 1) вальса Э. Вальдтейфеля «Весенние цветочки» (соч. 148). Но советский композитор не просто «списал» мелодию французского композитора: внося некоторые тонкие изменения в ее интонационный строй, изложив ее в миноре, а не в мажоре, Шостакович создал новую тему, которую и развил по-новому: все дальнейшее в вальсе «Златые горы» ничего общего с вальсом «Весенние цветочки» не имеет. Оттолкнувшись от одной темы вальса Вальдтейфеля как от характерного образца, Шостакович создал вполне оригинальный вальс, несомненно стоящий по сво-

им художественным достоинствам — богатству и выразительности мелодий, гармонии, инструментовки, симфоническому току музыки, нестандартной форме, далекой от традиционной цепочки из пяти вальсов, — намного выше ординарного вальса Вальдтейфеля.

После нескольких вступительных тактов звучит начальная тема вальса «Златые горы», мелодию которой играет гавайская гитара. Это была тогда модная новинка эстрадной музыки, и Шостакович поступил очень смело, включив ее в симфоническую партитуру. В плывущих звуках гавайской гитары, в ее скользящих интонациях есть нечто примитивно-чувствительное, и этой краской композитор как бы предупреждает, что вальс будет именно такой, «садово-развлекательный», во вкусе весьма ограниченной в своих потребностях аудитории. Также и саксофоны, солирующие в среднем разделе вальса, привносят в музыку свою долю «легкожанровости». Щедро воспользовался Шостакович и другими красками симфонического оркестра; здесь арфа, ксилофон, колокольчики, бас-кларнет. Эпизоды вальса разнообразны — от «лирически-душещипательных» (та же мелодия гавайской гитары) до импозантно-торжественных («громогласная» мелодия труб). Первая минорная тема не определяет характер всего вальса, звучащего в целом очень светло и радостно. Даже эта минорная тема, словно забыв о гавайской гитаре, включается в общую яркую гамму красок и появляется в финальном эпизоде в мажорном варианте в мощном звучании всего оркестра, завершая вальс высокой праздничной нотой. В целом вальс «Златые горы» не только успешно сыграл свою роль в кинокартине, но и занял достойное место на концертной эстраде как прекрасный образец легкой симфонической музыки.

Стилизацией под старину является и вальс Шостаковича из кинокартины «Пирогов» (1947). Этот биографический фильм рассказывает о деятельности знаменитого русского врача-хирурга Николая Ивановича Пирогова в 40 — 50-х годах прошлого века. Есть в картине такая сцена. В Петербурге разразилась в 1848 году эпидемия холеры; Пирогов много трудился, чтобы победить страшного врага, много сил потратил и на борьбу с врагами иного рода — консервативным и реакционным лейб-медиком Ланге и его приспешниками. Но вот холера побеждена, и Пирогову удалось урвать немного времени для отдыха: вместе со своими верными помощниками сестрой милосердия Екатериной Ивановной и молодым медиком Федей он отправился за город; друзья плывут на лодке по реке, сидят на берегу, удят рыбу; издали доносятся звуки вальса. Затем Пирогов садится в коляску и направляется в город; дорога пролегает через парк, здесь много гуляющих, звуки вальса становятся все громче; вот уже видна эстрада — вальс звучит в полный голос. На эстраде — оркестр, но не духовой, что стало традиционным на рубеже XIX и XX веков, а так называемый «салонный», близкий к симфоническому; именно такого типа оркестр играл в те годы на знаменитой эстраде Павловского вокзала в Петербурге.

Создавая вальс для кинокартины «Пирогов», Шостакович решал творческую задачу, близкую той, которая стояла перед ним в картине «Златые горы»: требовался, условно говоря, «старинный вальс». Однако роль его, назначение — иные. В «Златых горах» вальс скорее пародийного характера и отражает ограниченный мир желаний и чувствований главного героя. В «Пирогове» вальс должен был выразить чувство мира, покоя, облегчения, которое владело петербуржцами после окончания эпидемии холеры. Так сказать, вальс «мирной жизни» после тяжелых сцен «войны с холерой». Именно такой вальс — очень ласковый, ясный, без единого в прямом и переносном смысле слова минорного блика, разнообразный по эпизодам — и создал Шостакович.

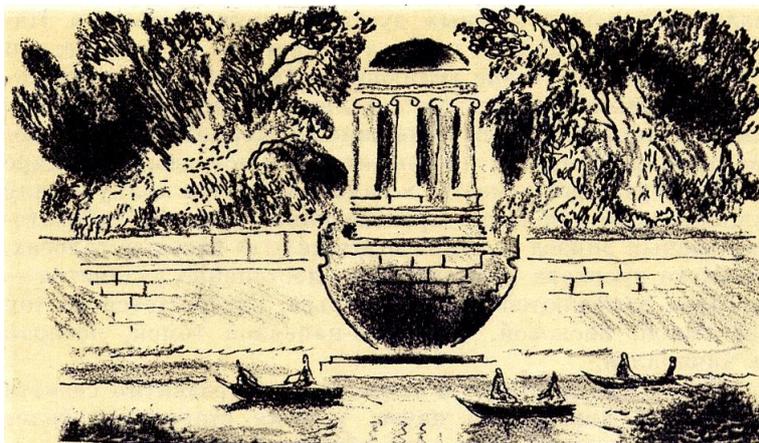
Оригинален вступительный раздел вальса: скрипка соло играет очень выразительную, лирическую, импровизационного склада мелодию; в кинокартине на ее фоне разворачивается красивый речной пейзаж. Мирную картину отдыха Пирогова на лоне природы оттеняет тоже очень привлекательная, мелодичная, небыстрая первая тема вальса, звучащая нежным дуэтом у двух кларнетов. Начинаются кинокадры проезда Пирогова в коляске; он приближается к толпе гуляющих — и сразу меняется характер вальса: его музыка становится оживленной, появляются эпизоды более подвижные, скерцозные. А в момент, когда Пирогов проезжает мимо эстрады и в кадре виден играющий оркестр, в вальсе звучит в полную силу характерный для таких произведений громкий, грубовато-помпезный эпизод с темой в «тяжелых» басовых голосах. Коляска проехала мимо эстрады, постепенно удаляется — и снова изменяются эпизоды вальса. Завершается он той же тихой, ласковой, спокойно-напевной темой, которой и начинался.

Так в кинокартине, в эпизоде, где в развитии сюжета наступила лирическая пауза, музыка становится более активной, и вальс дает свой образный комментарий разворачивающимся кадрам. А исполненный в концерте, вальс из фильма «Пирогов» воспринимается как одна из поэтичных и тонких страниц творчества Шостаковича в жанрах легкой музыки.

* * *

Французский композитор Эмиль Вальдтейфель (1837 — 1915), многие годы капельмейстер придворного бального оркестра в Париже, сочинял только танцевальную музыку. Большинство из его 250 танцевальных пьес — вальсы. В России они были довольно популярны. Начальная мелодия вальса Вальдтейфеля «Долорес» стала цыганской песней-вальсом «Милая» («Милая, ты

услышь меня, под окном стою я с гитарою»³⁴. Одна из мелодий вальса Вальдтейфеля «Студентка» превратилась в вальсовую «Песню цыганки» на стихи Я. Полонского («Мой костер в тумане светит»). Кстати, сам Вальдтейфель этой мелодии не сочинил, а использовал народную мелодию испанского (андалузского) танца «тирана».



Вальсы Дунаевского

Песня, танец, марш — таковы «три кита», на которых зиждется современное музыкальное искусство³⁵. Имеются в виду, конечно, не только эти жанры сами по себе, но также их творческое преломление во многих других жанрах. Однако и в своем чистом виде эта «триада» занимает значительное место в нашем музыкальном быту и в композиторском творчестве. Большое количество произведений именно в этих трех жанрах создал Исаак Осипович Дунаевский. Однако формула о «трех китах» требует в данном случае двух уточнений. Во-первых, один из «китов» должен быть назван не просто «танец», а более конкретно: «вальс». Правда, Дунаевский писал и другие танцы: польки, галопы, фокстроты, танго; однако ни по количеству, ни по значимости они не могут идти ни в какое сравнение с его оригинальными вальсами. Во-вторых, нельзя не сказать, что из жанров «триады» важнейшим в творчестве Дунаевского была все-таки песня; ведь и многие его лучшие марши и вальсы являются одновременно прекрасными песнями.

В музыке Дунаевского, чья деятельность развернулась в 30-е годы, господствовали две линии. Одна из них — песни, марши и танцы бодрые, жизнерадостные, полные устремленности вперед. Другая линия — произведения лирические, отмеченные искренностью, богатством и глубиной чувств.

Обе эти линии проявились и в многочисленных вальсах Дунаевского, самых различных по содержанию и характеру: инструментальных и вокальных, быстрых и медленных, веселых и грустных, лирических и бравурных, мажорных и минорных, написанных для кинокартин и оперетт или созданных в качестве самостоятельных произведений. Это разнообразие позволило Дунаевскому включать в программы своих авторских концертов большое количество вальсов. Музыковед Г. Назарьян, неоднократно принимавший в этих концертах участие, писал: «Иногда, в ответ на настойчивые просьбы слушателей, Дунаевский выступал и как солист. Обычно он исполнял популярный «Лунный вальс», который, видимо, очень любил. Играл он его очень выразительно, но без всякого налета сентиментальности, которую не выносил... Как-то после концерта я сказал Исааку Осиповичу, что «Лунный вальс» был по счету десятым вальсом в программе концерта, состоявшей из 22 номеров...

— Ну и что же? — говорит Исаак Осипович, убедившись, что почти половина программы состояла из вальсов. — Разве это было однообразно, назойливо, скучно? Они ведь очень разные. А, впрочем, я, грешный человек, и не скрываю своей любви к вальсу».

Первым произведением, принесшим Дунаевскому большой, подлинно всенародный успех, была музыка кинокартины «Веселые ребята» (1934). В этой развитой и многоплановой партитуре представлены все «три кита», причем в «гибридных», песенных вариантах: «Марш веселых ребят», песня Кости «Как много девушек хороших» в ритме танго и песня Анюты «Я вся горю» в характере вальса. Эта последняя открыла список популярных вальсов Дунаевского.

Одной из вершин творчества Дунаевского стала его музыка к кинокартине «Цирк» (1936). Здесь «три кита» — «Песня о Родине», «Выходной марш» и «Лунный вальс». Правда, по поводу «Выходного марша» надо сказать следующее. Кинокартина «Цирк» рассказывает о судьбе американской артистки Марион Диксон; у этой белой женщины — сын-негритенок, и, спасаясь от преследования расистов, она попадает с американским аттракционом «Полет из пушки на луну» антрепренера Кнейшица в Советский Союз, где находит друзей, находит свою новую родину. Противопоставление мира расистского изуверства и мира, основанно-

³⁴ В некоторых советских изданиях вальс Вальдтейфеля «Долорес» напечатан под названием «Милая».

³⁵ Тезис о «трех китах» четко сформулировал и убедительно обосновал выдающийся советский композитор и музыкант-просветитель Дмитрий Борисович Кабалевский.

го на человеколюбии, получило отражение в некоторых музыкальных эпизодах картины. Достаточно вспомнить две колыбельные песни: одну поет Марион своему сыну, тревожась о его судьбе, а другую — зрители цирка, взявшие прелестного негритенка под свою защиту. Нечто подобное задумал Дунаевский и в двух маршах: «Выходной марш», сопровождающий появление на манеже американской труппы, написан в эстрадно-джазовой манере, а для нового аттракциона, созданного Марион Диксон и советским артистом Иваном Мартыновым, композитор сочинил бодрый марш для духового оркестра. Но противопоставление двух маршей, условно «американского джазового» и «советского духового», себя не оправдало: «Выходной марш» был по справедливости воспринят как великолепный образец советской джазовой эстрадно-цирковой музыки, а «духовой марш», довольно ординарный по музыке, концертной жизни не обрел.

Иное дело «Лунный вальс». Здесь мастерство композитора, его высокий вкус, умение трансформировать музыкальные образы проявились очень рельефно. В истории Мэри Диксон есть нечто от традиционного сюжета из жизни клоуна старого цирка: дома у клоуна умирает больная жена, а он должен кривляться на ковре и смешить публику. У Мэри тяжело на душе от преследований Кнейшица, от тревоги за судьбу своего сына, которого приходится прятать от людских взоров (Мэри не знает, что в Советском Союзе иные человеческие отношения), а на манеже ей надо улыбаться, кривляться, плясать и петь. Мэри это и делает в гротескном танце перед полетом; в его музыке уже обыграны интонации будущего «Лунного вальса». Но вот полет свершился, и Мэри поет «Лунный вальс», музыка которого действительно очень хороша: воздушная, легкая, словно светящаяся мягким лунным светом. Это уже другая Мэри: не отплясывающая дешевую чечетку, а проникновенно поющая красивый вальс. Цирковое представление окончено, Мэри в своем номере в гостинице поет колыбельную, в которой звучит боль материнского сердца. В музыку этой колыбельной вплетаются звуки «Лунного вальса», но как он изменился, как исказились его черты; что-то болезненное, страдальческое появилось в этой прежде столь ласковой и улыбочивой мелодии. Так композитор-драматург сумел использовать одну и ту же музыку в вальсовом и невальсовом вариантах, чтобы подчеркнуть и оттенить острую сюжетную коллизию.

«Лунный вальс» — произведение вокально-инструментальное, однако представляется, что инструментальное начало в нем преобладает. Не случайно его играют в самых различных инструментальных переложениях. Вспомним, что и сам Дунаевский любил исполнять его в концертах как фортепианную пьесу.

Есть у Дунаевского немало чисто инструментальных, оркестровых, симфонических вальсов. Один из самых известных — вальс из кинокартины «Светлый путь» (1940). В этом фильме повествуется о судьбе крестьянской девушки Татьяны Морозовой, которая попала в одном из городков Подмосковья на текстильную фабрику, где прошла путь от простой уборщицы до знатной ткачихи. В картине много эпизодов рабочего быта — на фабрике, в общежитии, в Доме культуры.

В музыке, написанной Дунаевским для этой картины, есть одна мелодия, которая, как видно, полюбилась самому композитору, и он использовал ее трижды. Вот собрались в комнате общежития Таня Морозова и ее подружки Клава, Маруся и Варя; Таня затягивает лирическую песню, подружки подхватывают:

Высоко, под самой тучей,
Над просторами полей
Держит к югу путь летучий
Вереница журавлей.

.....
Не робей, смелей, подруга,
Ты в полете не одна.
Никакая буря-вьюга
Дружной стае не страшна.

Потом та же мелодия становится задорной частушкой:

Ничего, что он смеется,
Право слово, ничего,
Сердце бьется, бьется, бьется
И добьется своего.

А пришли девчата в фабричный клуб на праздничный вечер, и та же мелодия зазвучала вальсом. Заиграл оркестр, прозвучали во вступлении две трогательные, грустные фразы, словно девичье сердце защемили страдания; преодолевая эту грусть, прорываются краткие интонации постепенно формирующейся темы вальса. Грянул сам вальс — и девчата стали танцевать. Сначала была их лирическая песня, потом — частушки, теперь это их вальс — современных фабричных девчат. Музыка вальса не лишена джазового колорита, при этом Дунаевский сумел сочетать джазовые черты в мелодии, гармонии, инструментовке с симфоническими приемами развития, которые особенно ощутимы в упоминавшемся вступлении с традиционной каденцией арфы (как в «Вальсе цветов» из «Щелкунчика») и в бравурном, парадном заключении (как в большом вальсе из «Лебединого озера»).

Такие же оригинальные симфоджазовые черты присущи еще одному вальсу Дунаевского — из кинокартины «Моя любовь» (1940). Это бытовая комедия из жизни советской молодежи, и никакой особой

драматургической роли вальс в фильме не играет; он звучит в сцене молодежного праздника и выполняет свою прямую функцию: под него танцуют, и в картине он проходит несколько незамеченным. Но если слушать этот вальс в концерте, то нельзя не обратить внимание на красоту его мелодий, оригинальность и удивительную стройность формы, совершенство композиторского мастерства.

Вальс «Моя любовь» написан в сонатной форме, что крайне необычно и само по себе не может не вызвать радостного изумления. Развитой вальс требует, как известно, нескольких тем, которые укладываются чаще всего в одну из традиционных схем; это может быть знакомая нам цепочка из пяти вальсов, это могут быть построения сюитного, рондообразного или трехчастного типа — но не сонатного. Столь часто встречающаяся в сонатах, квартетах и симфониях, сонатная форма представляется очень далекой от жанров легкой музыки. Однако Дунаевский сумел уложить несколько оригинальных тем вальса в обязательные разделы сонатной формы — вступление, главная партия, побочная, разработка, реприза, кода — и сделал это с таким мастерством, что сама «сонатная конструкция» вальса доставляет эстетическое наслаждение, как, впрочем, и ее тематическое музыкальное наполнение.

Начальные такты вступления звучат патетично и броско, как призыв к вниманию; последующие такты вводят в ритм вальса³⁶. И вот звучит «главная партия»: оригинально и нестандартно «раскрученная», удивительно легко и непринужденно взлетает вверх и грациозно порхает мелодия вальса; написанная в миноре, она тем не менее лучиста и жизнерадостна. С ней контрастирует мажорная «побочная партия», в которой оригинально сочетаются в одновременном звучании две различные темы: одна — типичная джазово-инструментальная выразительная напевная мелодия, другая — шутливая танцевальная. Если тема «главной партии» — это «вальс кружения», то данная тема — «вальс мягкого покачивания». В разработке появляется как будто новая тема, но она связана с патетическими интонациями вступления и вносит в музыку черты романтической приподнятости, большей эмоциональности. Оригинальна кода вальса, построенная так, как это часто бывает в классических сонатах и симфониях: первый эпизод — разработочный (вторая разработка), и лишь второй — собственно заключительный. Здесь тема «главной партии», переведенная из минора в мажор, вновь взмывает легким пассажем и замирает в верхнем регистре тихими нежно-колокольчатыми звуками. Вальс «Моя любовь» — одна из самых тонких, изящных, удивительно целостных партитур Дунаевского, прекрасный образец советской симфоджазовой музыки.

Из песен-вальсов Дунаевского особой популярностью пользовался «Школьный вальс» (1951). Композитор говорил, что идея такого вальса возникла однажды весенним вечером, когда он наблюдал традиционную встречу школьников-выпускников на Красной площади в Москве; явилась мысль «написать песню о нашей молодежи, о школьниках, о советских людях, с благодарностью помнящих школу и воспитателей-педагогов».

О том, как шла работа над «Школьным вальсом», пишет автор его стихов поэт Михаил Матусовский: «Со «Школьным вальсом» пришлось возиться более трех месяцев. Сперва был написан романс, назывался он «Первая учительница»³⁷. Это был вполне приличный романс, и он имел бы полное право на существование. Однако через несколько месяцев Дунаевский привез из Старой Рузы новый вариант песни. На коробке папирс «Казбек» торопливо была записана только одна строка новой мелодии, вероятно внезапно пришедшая в голову. Дунаевский сказал мне: «...теперь это уже не «Первая учительница». Это будет «Школьный вальс». А написать такой вальс я уже давно мечтаю». И, сев за рояль, он сыграл очаровательную, чуть грустную мелодию «Школьного вальса». В легкой дымке воспоминаний проходят перед нами отшумевшие школьные годы, образы учителей, друзей и подруг — об этом и поет мелодия...»

«Школьный вальс» очень быстро завоевал большую популярность, но и вызвал при своем появлении немало споров. Высказывалось мнение, что его музыка несколько сентиментальна и не отвечает характеру школьной песни. Вводило в заблуждение само название «Школьный вальс», хотя по содержанию стихов и по характеру музыки это не школьная песня, а песня о тех, кто уже окончил школу.

Сложилась прекрасная традиция: в каждой школе в определенный день собираются ее бывшие воспитанники, нередко люди далеко уже не молодые, и встречаются со своими бывшими учителями, которым годы тоже прибавляют седины. Много радостного приносят эти встречи, много приятных воспоминаний юности, но и грусти по ушедшим годам молодости здесь не избежать. Именно этот сложный сплав радостных и грустных чувств сумел выразить композитор в чудесных мелодиях «Школьного вальса».

Дунаевский однажды охарактеризовал свой «Школьный вальс» как «совсем небольшое и не очень весомое на весах музыкальной культуры произведение». Но в этом небольшом сочинении крупный художник сумел отразить большой мир человеческой жизни.

³⁶ Такого рода вступления, встречающиеся в огромном количестве вальсов, играют весьма важную роль. Основной раздел вступления, призывая к вниманию, предвещает, как правило, каков будет общий характер вальса. Затем следуют четыре такта вальсового аккомпанемента, традиционной «вальсовой раскочки», вводящие собирающихся танцевать в темп предстоящего вальса. Наконец, звучит его мелодия, начинается само «вальсовое действие».

³⁷ М. Матусовский посвятил свои стихи учительнице русского языка и литературы одесской школы № 17 Марии Семеновне Тодоровой.

Какие только вальсы не сочинены композиторами: шкатулочно-табакерочные («Музыкальная табакерка» Лядова), кукольные («Танцующая кукла» Польдини, «Вальс куклы Олимпии» из оперы Оффенбаха «Сказки Гофмана»), фантастические («Мефисто-вальс» Листа, «Адский вальс» из оперы Мейербера «Роберт-Дьявол»), шарманочные. Писать последние, то есть воспроизвести средствами фортепиано или симфонического оркестра характерные стилистические признаки шарманочной музыки, довольно заманчиво. В балете Юрия Александра «Белеет парус одинокий» фигурируют в списке персонажей Шарманщик и его дочь Люда. Их первое появление на сцене сопровождается звуками очень милого сентиментально-лирического вальса (играет, естественно, симфонический оркестр), типично шарманочного по колориту.



Три вальса Прокофьева

В необычайно богатом творческом наследии Сергея Сергеевича Прокофьева, включающем почти все жанры современного музыкального искусства, привлекают его произведения, посвященные миру детства и юности. Их молодые герои смотрят на все окружающее широко открытыми глазами и непосредственно воспринимают мир во всей яркости красок и четкости линий, во всей его естественной правдивости. В этих произведениях Прокофьеву свойственна какая-то особая целомудренная чистота и сдержанность чувств. Становясь сам старше, композитор все охотнее обращался к миру молодости, и все явственнее проявлялась в его музыке мягкая, чуть грустная улыбка художника, несколько не потерявшего способности радоваться за своих юных героев.

На склоне жизни Прокофьев создал несколько выдающихся произведений, связанных с молодежной темой, и среди них — прелестные вальсы: «Вальс Наташи», «Пушкинский вальс», вальс из Седьмой симфонии.

Над оперой «Война и мир» Прокофьев работал более десяти лет. Первые мысли об опере на сюжет великого романа-эпопеи Льва Толстого возникли у композитора в начале 1941 года, и было в этом замысле нечто дерзкое и небывалое. Ведь по широте охвата жизненных явлений этот роман не имеет себе равных в мировой литературе: картины мира и войны, жизни отдельных людей и целых народов, огромное количество персонажей, от простых солдат и крестьян до великих полководцев и императоров, огромная цепь событий со сложнейшим переплетением сюжетных мотивов. Как все это уложить в традиционный трехчасовой оперный спектакль? Как из огромного материала извлечь ту одну сотую часть, которая составит главный сюжетный стержень и выразит главную сущность романа? Нам, знающим сейчас оперу «Война и мир», видно, что Прокофьев справился с этой невероятно трудной задачей. Но шел композитор к ее решению сложным и долгим путем.

Первый вариант оперы был показан в июне 1944 года в концертном исполнении. В 1946 году композитор закончил второй вариант, с двумя новыми картинами: «Бал у екатерининского вельможи» (вторая картина) и «Изда в Филях» (десятая картина). Если схематично свести всю сложнейшую драматургию толстовского романа и, соответственно, оперы Прокофьева к двум основным линиям войны и мира, то окажется, что в линии «войны» главный герой — Михаил Илларионович Кутузов, чей образ именно в картине «Изда в Филях» получил очень выпуклое завершение; а в линии «мир» в центре внимания находится образ Наташи Ростовой; ее музыкальный портрет, ранее уже намеченный, и был завершен в картине «Бал у екатерининского вельможи», в знаменитом вальсе. Эта картина разворачивается так. Открывают бал торжественные фанфары и полонез; под звуки хора съезжаются гости. Хозяин бала взволнованно сообщает о прибытии царя Александра I; хор поет в его честь торжественную оду. Продолжаются танцы, полонез сменяла мазурка. Наташу никто не пригласил, она растерянна и горестно поет: «Неужели так никто не подойдет ко мне? Неужели я не буду танцевать между первыми?..» В этом эпизоде, как и во многих других в опере, Прокофьев дал великолепное музыкальное воплощение выразительнейшей прозе Толстого.

Кончилась мазурка; Долохов, распорядитель танцев, объявляет, проходя по залу: «Вальс, вальс, вальс, ме-дам!» Наташу приглашает молодой князь Болконский, они вальсируют. Это центральная сцена

второй картины, завязка одной из важнейших сюжетных линий оперы, зарождение любви Наташи Ростовской и Андрея Болконского.

Начинается вальс несколькими пленительными и робкими фразами, подобными первым робким движениям Наташи, доверчиво положившей руку на плечо Андрея. Музыка вальса оживляется, в круг танцующих вступают все новые пары, но возвращается начальная поэтичная мелодия — Наташа и Андрей опять на переднем плане. Во время танца они обмениваются репликами — это их первый дуэт. «Когда весной я был в Отрадном, я слышал, как вы мечтали вслух», — поет Андрей на мелодию вальса. «Какой веселый бал! Как все кругом нарядно здесь и светло», — замечает Наташа. Музыка становится все более эмоционально насыщенной, словно нахлынувшие чувства захватили Наташу и ее кавалера.

Внезапно вальс обрывается; оказывается, в упоении танцем они и не заметили, что другие пары рассеялись, что они одни вальсируют... В оркестре несколько раз повторяется одна и та же «застенчивая» интонация, в которой так и слышится смущение Наташи... Но вернулась трепетно-нежная начальная мелодия, звучащая на этот раз еще более трогательно, и легко взлетающим вверх пассажем (под эти звуки князь Андрей усаживает Наташу в кресло), словно на девичьем лице мелькнула теплая, чуть лукавая улыбка, завершается этот прекрасный вальс. Хотя под звуки этого бального вальса танцуют многие пары, его можно с полным правом назвать «Вальс Наташи», ибо музыка рисует именно ее образ. В романе Толстого портрет Наташи-девочки, трогательно-нежный, овеянный высокой поэзией, выписан автором с особой любовью. В «Вальсе Наташи» Прокофьев сумел дать достойную музыкальную параллель этому портрету.

Музыка «Вальса Наташи» встречается в опере еще несколько раз. В восьмой картине — «Бородинское поле перед сражением» — князь Андрей вспоминает о пережитой драме, о прошедшем счастье — и оркестр, подтверждая слова Андрея, подсказывает нам, в чем было это счастье: звучит мелодия вальса. В двенадцатой картине — «Изба в Мытищах» — происходит последняя встреча смертельно раненного, умирающего Андрея и Наташи, которая сопровождается вместе с родителями обоз с ранеными. В большом дуэте оба вспоминают все прошедшее, и в оркестре проходят лирические темы — вехи их знакомства, встреч, любви, слышна и нежно-трогательная мелодия столь прекрасного «Вальса Наташи».

В 1949 году отмечалось 150-летие со дня рождения Александра Сергеевича Пушкина. Прокофьев откликнулся на эту дату двумя скромными симфоническими вальсами, которые он назвал «Пушкинскими». До этого Прокофьеву уже приходилось обращаться к Пушкину, и тоже в связи с юбилейной датой: в 1936 году, когда готовились юбилейные спектакли и кинокартины к 100-летию со дня смерти поэта, Прокофьев написал музыку к кинокартине «Пиковая дама» и к драматическим спектаклям «Борис Годунов» и «Евгений Онегин». Работа эта сделала пушкинскую эпоху, мир мыслей и дел людей того времени близкими композитору, оказалась полезной при создании им «Пушкинских вальсов».

Особенно хорош второй вальс, до-диез минор. Композитору, когда он его писал, было уже 58 лет, но музыка вальса, очень лиричного, вся пронизана чувством молодости. Вальс очень мелодичен, напевен. Уже вступительные такты — не ритмическая подготовка вальса, а мелодическая, интонационно подготавливающая первую тему вальса. Сама эта главная тема — одна из счастливых мелодических находок Прокофьева. Есть в этой музыке нечто роднящее ее с начальной темой «Вальса-фантазии» Глинки, да и с «Вальсом Наташи». Этот «Пушкинский вальс» мог бы быть «Вальсом Татьяны» в «Евгении Онегине»³⁸. Правда, музыка среднего раздела вальса несколько иная, более оживленная, порою даже игриво-танцевальная. Завершает вальс легкая, тонко-улыбчивая кода. Этот скромный «Пушкинский вальс» — одна из очаровательных страниц «молодежной ветви» симфонической музыки Прокофьева.

Последним крупным произведением, ставшим одной из вершин всего творческого пути классика советской музыки, явилась Седьмая симфония Прокофьева. Очень показательно, что это лирическое произведение, созданное уже большим композитором (симфония закончена в июле 1952 года, когда Прокофьеву был 61 год; через несколько месяцев он умер), отличается светлым, жизнеутверждающим характером; многие страницы симфонии овеяны поэзией молодости.

Это в полной мере относится к ее второй части. Прокофьев не дал ей никакого названия или жанрового определения, но характер музыки не оставляет сомнений, что это вальс. Если «Вальс Наташи» можно определить как лирико-элегический, а «Пушкинский» — как лирико-романтический, то этот вальс — лирико-скерцозный. Большой по масштабам и развитой по форме, он построен всего на двух темах, из которых первая отличается неомраченным, мажорным, изысканно-скерцозным колоритом, а вторая, минорная, придает музыке характер порою нарочитой, порою искренней серьезности и мягкой лиричности. Обе основные темы очень мелодичны, и рядом со скерцозными эпизодами есть и такие, где музыка льется певучим потоком.

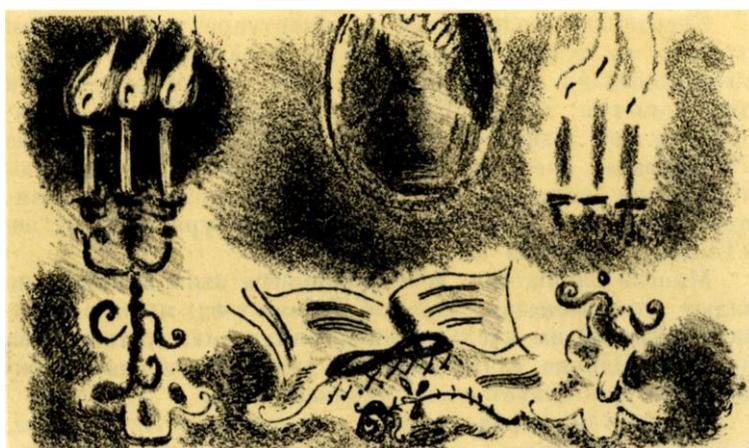
³⁸ В музыке Прокофьева к «Евгению Онегину» есть вальс в сцене «Бал у Лариных»; но это не «Вальс Татьяны», а именно эффектный, нарядный бальный вальс. Он был впоследствии использован Прокофьевым в опере «Война и мир» в сцене бала у Безуховых; красавица Элен принимает гостей, и этот вальс иногда именуют «вальсом Элен». Под его звуки проходит сцена Наташи и Анатоля Курагина, поэтому встречается и другое его название: «вальс оболъщения».

При всей многогранности эмоциональных оттенков, свойственных музыке этого вальса-скерцо, господствует в нем настроение юношеской непосредственности и беззаботности.

* * *

Лев Николаевич Толстой был очень музыкален, хорошо играл на фортепиано. В студенческие годы Толстой сочинил вместе со своим другом музыкантом-любителем К. А. Зыбиным вальс «в ланнеровском роде; впоследствии он его иногда игрывал» (С. Л. Толстой). В феврале 1906 года 77-летний писатель сыграл по просьбе С. И. Танеева этот Вальс фа мажор (небольшая пьеса в 32 такта), который за ним записал и опубликовал А. Б. Гольденвейзер.

В жизненной судьбе Толстого вальс сыграл однажды необычную роль. Молодой писатель никак не решался сделать своей будущей жене Софье Андреевне Берс официальное предложение. Будучи как-то в гостях у Берсов и аккомпанируя Софьиной сестре Татьяне вальс Ардити «Поцелуй», Толстой загадал: если Таня хорошо возьмет верхнюю ноту, он немедленно сделает Соне предложение. Татьяна прекрасно спела вальс «Поцелуй», великолепно взяла верхнюю ноту, и он решил: через пять минут Софья Андреевна Берс стала невестой Льва Николаевича Толстого.



Грани вальса «Маскарад»

Разрешите произнести слово благодарности за то, что ты... сочинил тот Вальс, о котором мечтал Лермонтов, создавая свой «Маскарад»...

Геворг Эмин. Слово прощания

— Как хорош новый вальс! — может быть именно этими словами оценили зрители вальс, прозвучавший в спектакле лермонтовского «Маскарада», премьеры которого на сцене московского Театра им. Евг. Вахтангова состоялась 21 июня 1941 года. Этой премьерой театр отметил дату столетия со дня смерти Михаила Юрьевича Лермонтова; музыку к драме «Маскарад» написал Арам Ильич Хачатурян.

Спектакль продержался в репертуаре театра совсем недолго, но музыка Хачатуряна не была забыта — композитор составил симфоническую сюиту, в которую вошли пять номеров: Вальс, Ноктюрн, Мазурка, Романс и Галоп, — и она зазвучала с концертной эстрады. Вальс из «Маскарада» очень быстро завоевал совершенно исключительную, подлинно всемирную популярность, сравнимую разве что с популярностью хачатуряновского же «Танца с саблями» из «Гаянэ».

Многие слушатели, восторгающиеся этим вальсом, не знают, что он связан с драмой Лермонтова; музыка вальса доставляет им наслаждение, волнует их, трогает сама по себе. Однако вальс написан для «Маскарада», между ними существует очень крепкая связь.

Драма «Маскарад» требует, по замыслу Лермонтова, большого количества музыки, играющей важную сценическую роль. По сути дела, две большие и очень важные сцены — маскарад (здесь Нина теряет браслет) и бал (здесь Арбенин убивает Нину) — разворачиваются на фоне музыки. О том, какая именно музыка должна звучать на балу, Лермонтов не указывает, ограничиваясь ремаркой: «слышны звуки музыки». Но имел он в виду вальс; это выясняется в сцене, следующей после бала: Нина возвратилась домой и, вспоминая о том, как она на балу танцевала, говорит:

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...

Эти строки явились для композитора своеобразной программой, которая довольно четко прослушивается в музыке вальса. В многократно взбегающих вверх пассажах его главной темы есть и быстрое, непрерывное кружение, и настойчивая устремленность вперед, вдаль, а в последующих, «отвечающих» так-

тах, где настойчиво повторяются горестные интонации вздоха, тормозящие стремительное движение, есть боль и горечь тревоги. Во втором же колене вальса ощущается подлинное упоение танцем, но чувства все равно достаточно сложны, с оттенками и печали, и радости. Итак, это «вальс Нины», это ее душевная теплота и грусть, ее упоение танцем. И ее трагедия, разыгрывающаяся в сцене бала, на фоне вальса.

Подтверждение тому, что это именно «вальс Нины», дает романс, который она поет на балу по просьбе гостей; сквозь поэтические строки этого романса проглядывают и ее трогательная незащищенность, и «адские чувства» Арбенина:

Когда печаль слезой невольной
Промчится по глазам твоим,
Мне видеть и понять не больно,
Что ты несчастлива с другим.
.....
Но если счастье случайно
Блеснет в лучах твоих очей,
Тогда я мучусь горько, тайно,
И целый ад в груди моей.

Начальная мелодия романса близка мелодии вальса, словно от нее ответвилась. Затем идет сцена отравления Нины; ее слова, обращенные к Арбенину, полны тревоги: «Мне что-то грустно, скучно; конечно, ждет меня беда». Так связываются воедино вальс, романс Нины и «сцена отравления».

Но вальс этот должен быть назван и «вальсом Арбенина». «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... Вальс из музыки к «Маскараду» Хачатуряна отвечает мятежному духу Арбенина и как бы содержит в себе предсказание трагической развязки событий» — так написал Иракий Андроников в очерке, озаглавленном «Вальс Арбенина». Да, это Арбенин на фоне музыки вальса замышляет отравить Нину и осуществляет свой трагический замысел, это его демонические и взметенные чувства выражают мелодии вальса.

Не только Романс Нины связан интонационно с вальсом, но в еще большей степени Ноктюрн (скрипка соло и оркестр). Обычно он звучит в третьей сцене первого действия: Арбенин возвратился с маскарада домой, уже поздняя ночь, а Нины нет; в монологе Арбенина — мысли о Нине («И я нашел жену, покорное создание, она была прекрасна и нежна») и о себе самом («Опять мечты, опять любовь в пустой груди бушуют на просторе; изломанный челнок, я снова брошен в море»). Лирико-драматическая музыка Ноктюрна, оттеняющая монолог Арбенина, по настроению и некоторым интонациям воспринимается как предвестник вальса.

Третья грань вальса из «Маскарада» — бытовая: под эту музыку на балу действительно танцуют. Танцевальность присуща всей музыке вальса, но особенно характерна для его среднего раздела, где меньше душевной теплоты и больше внешнего блеска, праздничности.

Но в целом этот вальс — очень лермонтовский. «Трудно представить себе музыку, более отвечающую характеру романтической драмы Лермонтова. Если бы сказать вам, что это музыка к одному из творений Пушкина, вы не поверите. Это Лермонтов! Это его победительная и прекрасная скорбь, торжество его мысли» (И. Андроников).

Наконец, пятая грань: этот вальс — очень хачатуряновский. Композитор нисколько не стремился к стилизации под музыку эпохи столетней давности: он написал вальс, современный по восприятию поэзии Лермонтова и несущий на себе все приметы авторского почерка. Одна из таких примет — свойственная Хачатуряну импровизационность музыкального мышления, которая привела в ряде колен вальса «Маскарад» к ломке так называемых квадратных построений³⁹, столь типичных для жанров западноевропейской танцевальной музыки.

Музыка этого вальса, льющаяся так естественно и легко, словно она вышла из-под пера композитора, создавшего ее в едином творческом порыве, на самом деле далась Араму Ильичу Хачатуряну вовсе не легко. Писательница Вера Кетлинская, наблюдавшая его за работой, пишет: «Помню, я его застала в смятении — он писал музыку к лермонтовскому «Маскараду» и не мог сочинить Вальс, да, тот самый Вальс, ко-

³⁹ Для подавляющего количества вальсов, написанных за 200 лет, характерны построения, насчитывающие 2, 4, 8, 16, 32 и 64 такта; именно они получили в музыкальной науке не совсем точное название квадратных. На самом деле приведенные числа являются степенями числа 2: $2^1, 2^2, 2^3, 2^4, 2^5$ и 2^6 . В музыке нередко проявляются строгие законы математики и физики.

Именно потому, что квадратность стала в вальсах правилом, мы отмечаем всякий оригинальный отход от него. Таковы были некоторые колена вальса Штрауса «Сказки Венского леса», таков «Вальс-фантазия» Глинки с его 3-тактами и 12-тактами. В вальсе из «Маскарада» основная тема строится из 28-тактов. Кстати, в среднем разделе, где музыка более объективно-танцевальна, построения традиционно квадратны, 16-тактны.

торый сейчас знают, пожалуй, во всем мире... Он изучил кучу вальсов — едва ли не все, существующие в музыкальной литературе двух веков. Он что-то наигрывал — и отметал, отметал.

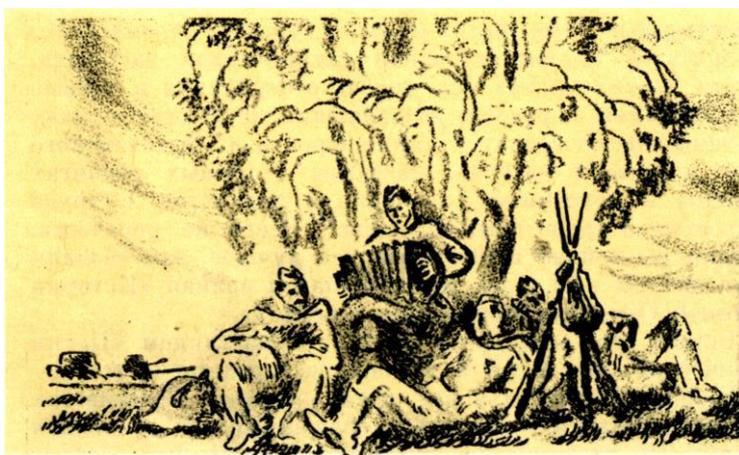
— Их же сотни, этих вальсов, и столько прекрасных! — возбужденно говорил он в ответ на какие-то мои успокаивающие слова. — Но ведь у Лермонтова сказано: «Как новый вальс хорош!» Понимаете?! Каким же я должен его написать, чтобы вся публика согласилась: да, хорош! да, лучше прежних!»

Вальс из «Маскарада» выдержал испытание временем: он живет уже почти четыре десятилетия. Арам Ильич Хачатурян подарил человечеству вальс, о котором миллионы любителей музыки, наслаждаясь его мелодиями, говорят: «Как этот вальс прекрасен!»

* * *

В ряду вальсов, созданных для драматической сцены, очень популярен как симфоническая пьеса «Грустный вальс» Яна Сибелиуса. Финский композитор написал его в 1903 году для постановки пьесы Арвида Ярнефельта «Смерть». Сцена, в которой звучит вальс, такова. Герой пьесы Паавали, сидящий у ложа больной матери, заснул от усталости. Комната постепенно заливается красным светом. Больная, очнувшись, встает с постели. Звуки вальса будят воспоминания молодости; одетая во все белое, словно в бальный наряд, больная начинает танцевать. Музыка вальса становится более оживленной, появляется обаятельно-певучая мелодия, подобная «солнечному лучу, всплывающему из мрака» (слова итальянского дирижера Вилли Ферреро, выдающегося интерпретатора «Грустного вальса»). Героине видится множество вальсирующих пар... темп вальса нарастает, музыка становится драматически-возбужденной... внезапно обрывается... появляется Смерть... больная падает и умирает...

Музыка вальса, несомненно, богаче и реалистичнее этой несколько мелодраматичной программы. На симфонической эстраде «Грустный вальс» Сибелиуса воспринимается как поэма, исполненная суровой меланхолии, грустных, порою драматически-взволнованных чувств, лишь оттененных несколькими светлыми бликами.



Вальс воевал

«Когда говорят пушки, музы молчат» — это изречение известно человечеству уже две тысячи лет, со времен Римской империи. Имеется в виду, что во время войны искусству делать нечего, голоса поэтов и композиторов должны умолкнуть. Но мы знаем крылатые слова Владимира Маяковского: «И песня, и стих — это бомба и знамя». И, может быть, никогда эти слова не были так справедливы, как в период Великой Отечественной войны. В те грозные годы советские композиторы создали сотни и тысячи песен; многие из них полюбились народу и были взяты «на вооружение». Они сыграли заметную роль в борьбе с фашистскими захватчиками, они содействовали победе советского народа.

Эти песни очень разнообразны: походный марш и величественный гимн, песня-баллада сурового героического колорита и задорно-шуточная сатирическая частушка. И есть в этих песнях все: горечь отступления в первые месяцы войны и радость возвращения на родную землю, картины жизни солдат у линии фронта и партизанского быта в лесных лагерях, рассказы о боевых подвигах моряков и пехотинцев, летчиков и танкистов, о труде медсестер и фронтовых поваров... Всего не перечислить. И если бы сейчас прослушать все лучшее, что создали композиторы в те годы, то это была бы полная «История Великой Отечественной войны в песнях».

Есть в этой «Истории» глава под названием «Песни лирические». На первый взгляд она представляется несколько парадоксальной: труд воинов, громивших врага в жестоких, кровавых сражениях, — и душевная лирика. Но противоречия здесь нет: невиданный расцвет лирики свидетельствовал о том, что советский воин никогда не был бездушной частью железного механизма войны. Оторванный от дома, от родной семьи, находившийся на передовой, в землянке или в окопе, солдат особенно нуждался в ласковом, теплом слове, и лирическая песня возмещала ему отсутствие домашнего тепла.

Лирических песен было создано в годы войны много, самых различных жанров. Не обошли композиторы своим вниманием и жанр вальса, небольшой вальсовой песенки. Начало положил здесь Василий Павлович Соловьев-Седой песенкой «Играй, мой баян». Это первая песня, созданная композитором в воен-

ную пору. Она написана 24 июня 1941 года на стихи поэтессы Л. Давидович для радиообозрения, в котором говорилось о том, как молодые ребята из рабочего поселка, что за фабричной заставой, и среди них парнишка Сеня, уходят на войну. От имени этого самого парнишки Сени и звучит песня «Играй, мой баян»:

С далекой я заставы,
Где в зелени дом и скамья,
Где парень пел кудрявый,
Ту песню запомнил я.
Играй, мой баян,
И скажи всем друзьям,
Отважным и смелым в бою,
Что, как подругу,
Мы родину любим свою.

Строки песни «где парень пел кудрявый, ту песню запомнил я» имеют скрытый подтекст. Дело в том, что в дореволюционные годы был популярен в русском городском фабричном быту жанр вальсовой песенки с аккомпанементом гитарного или гармошечно-баянного характера; достаточно привести такие примеры, как «Крутится, вертится шар голубой» или «Когда б имел золотые горы». Песни этого жанра встречаются и в советской музыке 30-х годов: «Чайка» Ю. Милютина, «Спят курганы темные» Н. Богословского, «Тучи над городом встали» П. Арманда, «Парень кудрявый» Г. Носова. Именно песня «Парень кудрявый», рассказывающая о пареньке, уходящем на военную службу, и имеется в виду в упомянутых строках песни «Играй, мой баян», написанной в том же жанре вальсовой песенки фабричной заставы. Так песня Соловьева-Седого словно приняла эстафету от песен мирных дней и понесла ее дальше, в пламень грозных лет войны.

В музыке песни «Играй, мой баян» есть искренность и непосредственность, есть понятная взволнованность, но без ложнопатетических преувеличений. Высокая патриотическая идея любви к Родине получила выражение не в плакатно-броских, а в лирических образах, полных душевного тепла.

Очень любили солдаты-фронтовики песни, похожие на письма с фронта. Их лирический герой словно посылал домой письмо-«треугольник», обращался к семье, к жене и детям, находившимся где-то далеко в тылу. Это придавало солдату силы, помогало переносить все тяготы фронтовой жизни. Одна из таких песен — «В землянке». Вначале были хорошие стихи поэта Алексея Суркова:

Бьется в тесной печурке огонь,
На поленьях смола, как слеза.
И поет мне в землянке гармонь
Про улыбку твою и глаза.
.....
Ты сейчас далеко-далеко,
Между нами снега и снега.
До тебя мне дойти нелегко,
А до смерти — четыре шага.

Они были написаны в ноябре 1941 года в землянке километрах в двадцати от Москвы, куда поэт прибыл в качестве военного корреспондента на наблюдательный пункт штаба Западного фронта. В примечании к этим стихам поэт впоследствии указал: «Написано после одного чуть не кончившегося трагедией посещения гвардейцев-сибиряков под Истрой». Поэтам свойственно порой выражаться стихами даже в письмах к родным. И эти стихи Суркова были действительно его письмом к жене, не предназначенным для печати. Но в печать они все же попали и очень быстро стали популярны. Таковы свойства лирической поэзии: стихи, написанные поэтом по какому-то личному поводу, выходят за рамки его жизни и затрагивают сердца многих.

Стихи Суркова стали переписывать, солдаты цитировали их в своих письмах; многие сочиняли новые четверостишия, отражавшие конкретные события их фронтовой жизни. Появились «ответы» на «Землянку» и даже «ответы на ответы». Потом эти стихи запели, и каждый подбирал мотив на свой лад. Стихи словно ждали композитора, искали его, чтобы стать песней,— и нашли! Песню написал в характере вальса композитор Константин Листов. Он рассказывает: «Фронт приблизился вплотную к Москве, я часто выезжал в соединения Московской зоны обороны. Под впечатлением бесед с солдатами и офицерами, в минуты затишья на переднем крае, родилась моя песня «Землянка» на слова А. Суркова». Это было в начале 1942 года, и вскоре песню «В землянке» запели на многих фронтах.

«В землянке» — небольшая вальсовая песенка. Но на этом небольшом музыкальном пространстве композитор сумел развернуть лирическую картину, богатую оттенками настроения, где звучат грусть и даже болезненная тоска, но есть и светлая надежда.

Несколько привлекательных «музыкальных писем» создал Матвей Блантер, говоривший по поводу таких песен: «В лирических песнях, которые мы писали во время войны, хотелось дать возможность солдату «пообщаться» с близкими, высказать сокровенные думы свои, высказать их подруге, невесте, жене,

находившимся где-то за тридевять земель, в далеком тылу». Одна из таких песен-вальсов — «Моя любимая» на стихи Е. Долматовского:

Я уходил тогда в поход
В суровые края.
Рукой взмахнула у ворот
Моя любимая.
Второй стрелковый храбрый взвод
Теперь — моя семья.
Привет, поклон тебе он шлет,
Моя любимая.

В стихах и музыке этой песни, как и многих других подобных, нет ни «ура-патриотического» бодрячества, ни подчеркнутой драматизации «фронтовых ужасов». Первое было бы фальшивым, а второе вселяло бы тревогу в сердце далекого друга. Задушевный характер песни «Моя любимая» как раз отвечал потребности солдата вести разговор в мягких, лирических тонах.

Более развернутую вальсовую композицию применил М. Блантер в одной из лучших своих военных песен — «В лесу прифронтовом» (1943). Уже в первых двух четверостишиях очень образных стихов М. Исаковского нарисована картина, которая так и просится на музыку:

С берез, неслышен, невесом,
Слетает желтый лист.
Старинный вальс «Осенний сон»
Играет гармонист.
Вздыхают, жалуясь, басы,
И, словно в забытьи,
Сидят и слушают бойцы —
Товарищи мои.

Здесь и пейзаж тихого осеннего леса, и картина привала бойцов, получивших несколько минут отдыха между боями, и образ солдата, доставшего свою спутницу-гармошку; здесь не только подсказан жанр вальса, но и конкретно названо, что играл солдат. Упомянутый старинный вальс «Осенний сон» написан А. Джойсом, и представляется закономерным, что в музыке Блантера ощущается некоторая стилизация под его вальсы: в запеве песни «В лесу прифронтовом» есть близость к вальсу Джойса «Воспоминание», а при втором проведении запева проходит как намек и мелодия вальса «Осенний сон». Но музыка Блантера по своей интонационной наполненности, по красоте и выразительности мелодий, несомненно, выше обычных вальсов Джойса.

В минорном запеве песни «В лесу прифронтовом» звучат трогательные воспоминания бойцов о мирной жизни, а в мажорном припеве — призыв к воинской дружбе, к борьбе:

Так что ж, друзья, коль наш черед —
Да будет сталь крепка!
Пусть наше сердце не замрет,
Не задрожит рука.

Запев и припев песни не только контрастны, но и связаны интонационной общностью; музыка в целом выражает основную идею стихов Исаковского, идею воинской дружбы, борьбы до победы.

Вот еще одна широко бытовавшая в воинской среде лирическая песня — «Случайный вальс» Марка Фрадкина. О том, как возникла эта песня, рассказывает сам композитор:

«Я приехал в летно-авиационную часть. Там мне нередко доводилось летать на самолете «У-2» за Волгу с молодым симпатичным летчиком. Мы быстро подружились, разговорились, и он поведал мне об одной глубоко запавшей ему в сердце встрече.

Случилось это, когда он с воинским подразделением направлялся на передовую. Проезжали маленький фронтовой городок. Колонна машин остановилась на несколько минут, чтобы солдаты немного передохнули от многочасовой поездки, напились воды. И вот этот молодой человек неожиданно услышал доносившиеся из маленького домика в нескольких шагах от него звуки знакомого довоенного вальса. Он заглянул в дом, оказавшийся импровизированным клубом. В крошечном зале под патефон танцевала молодежь, и ему тоже захотелось хоть немного потанцевать. У стены одиноко стояла очень милая девушка; он пригласил ее, и они закружились в вальсе. Девушка была обаятельная, легкая, воздушная... И вдруг с улицы крикнули: «Товарищ лейтенант! Ваша машина отходит!..» Они не успели толком сказать друг другу «до свидания». Лейтенант уцепился за борт последней машины и уехал на фронт, но продолжал помнить об этом вальсе и об этой милой девушке, имени которой он так и не успел узнать.

Он попросил меня написать песню о том, что с ним случилось, в надежде, что, может быть, девушка услышит эту песню и откликнется... Мы с Долматовским довольно быстро написали «Случайный вальс»:

Ночь коротка, спят облака,
И лежит у меня на ладони
Незнакомая ваша рука...

Песня стала популярной, ее запели на многих фронтах, и, представьте, девушка откликнулась, написав мне и Долматовскому, что ее поразило, как точно мы рассказали очень памятный эпизод из ее жизни. Она просила нас помочь отыскать того лейтенанта. Но, к великому горю, сделать этого мы не могли: к тому времени лейтенант геройски погиб в одном из боев...» Добавим к этому, что «Случайный вальс» на фронте часто называли «Офицерский вальс».

Лирические песни-вальсы военных лет уступили в послевоенные годы место «вальсам-воспоминаниям». Один из первых — «Песенка о фонарике» Д. Шостаковича на стихи М. Светлова, написанная в 1945 году для концертной программы «Весна победная» одного из московских ансамблей песни и пляски. Песен, в которых фигурировали внешние признаки и различные предметы воинского быта, было немало; пелось о землянках и окопах, о шинели и бушлате, табачке и кисете, бескозырке и пилотке. Но во многих подобных песнях за предметами не виден был человек. А вот музыка «Песенки о фонарике», переливающаяся весенней радостью, полна особой теплоты. Оригинальна конструкция песни, далекая от стандартной квадратности, привлекают внимание неожиданные повороты в гармонии, звонкие отыгрыши фортепиано.

На нашей земле высятся многочисленные обелиски, созданные скульпторами и архитекторами в память героев, отдавших жизнь во имя свободы Отчизны. Композиторы возводят в честь героев «музыкальные обелиски»; один из них — песня Андрея Эшпая «Москвичи»:

В полях, за Вислой сонной,
Лежат в земле сырой
Сережка с Малой Бронной
И Витька с Моховой.

Историю возникновения этой прекрасной песни рассказал сам композитор:

«Стихи Евгения Винокурова попали мне в руки случайно. Как-то зашел ко мне Марк Бернес и сказал: «Есть стихи! Нужна музыка». Он поставил листок со стихами на пюпитр и стал ждать, словно сочиню я музыку сейчас же, при нем. А так и получилось. Тут же пришла основная интонация, я ее записал. Утром вся песня была уже полностью закончена.

Странное совпадение — все, о чем говорилось в прекрасных стихах Винокурова, происходило в моей жизни: фронт, бои на берегах Вислы, гибель брата. И жили мы на Бронной — только не на Малой, а на Большой⁴⁰.

Потом я познакомился с автором стихов, талантливым Женей Винокуровым, тоже фронтовиком. И в его стихотворении «Москвичи» появился новый куплет, которым и завершилась песня:

И помнит мир спасенный,
Мир вечный, мир живой
Сережку с Малой Бронной
И Витьку с Моховой.

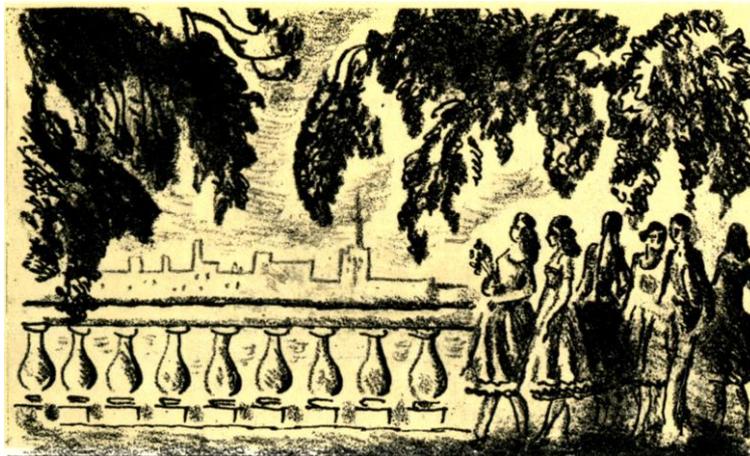
Музыкальный памятник, воздвигнутый А. Эшпаем (песня написана в 1958 году), не монументален, а лиричен; в ритмах вальса слышатся трагические интонации, но общий характер музыки — трогательно-сердечный. Очень верно сказала об этой песне А. Пахмутова: «Эшпаевские «Москвичи» занимают в нашей жизни особое место — не «пьедестальное», а сердечное. Тема этой песни — святая для всех нас. И песня чудесная, она очень человечная, простая и свежая по средствам. Ей нельзя не верить».

* * *

В годы Великой Отечественной войны была очень популярна песня-вальс «Синий платочек», история которой такова. Осенью 1939 года, когда Польша была оккупирована фашистскими войсками, приехал в Москву польский композитор Ежи Петербургский, автор многих песен, в том числе популярной в те годы песни-танго «Утомленное солнце». Е. Петербургский возглавил созданный из польских музыкантов джаз-оркестр, для которого и была первоначально написана песня на стихи Я. Галицкого «Синий платочек». Ее пели многие артисты, в том числе Лидия Русланова и Изабелла Юрьева. В 1941 году стихи песни значительно переработал и досочинил советский офицер Михаил Максимов, придавший тексту актуальное для грозной военной поры звучание. В этом новом варианте песню великолепно исполнила Клавдия Шульженко, принеся «Синему платочку» широчайшую известность.

В послевоенные годы подлинным шедевром стала в исполнении Клавдии Шульженко песня А. Цфасмана на стихи Л. Давидович и В. Драгунского «Три вальса».

⁴⁰ Малая Бронная, Большая Бронная, Моховая — улицы Москвы.



Школьный вальс

Советские композиторы щедро одарили песнями юных граждан звонкоголосой «страны Пионерии». Эти песни звучат всюду: на пионерском сборе, у лагерного костра, в туристском походе, на школьном балу. Эти песни разные: маршевые, лирически-напевные, танцевальные; последних особенно много, ибо юности свойственно радоваться и веселиться в танце. Эти песни рассказывают обо всем, чем живут пионеры и школьники, но чаще других встречаются песни о родном крае, песни о дружбе, и форму для таких песен композиторы нередко выбирают вальсовую.

То березка, то рябина,
Куст ракиты над рекой.
Край родной, навек любимый,
Где найдешь еще такой!

Это строки из песни Дмитрия Борисовича Кабалевского «Наш край». А возникла она так. Однажды летним днем 1950 года пришли к Кабалевскому, жившему на даче под Москвой и занятому работой над новым крупным произведением, пионеры из близлежащего пионерского лагеря и попросили написать песню к празднику у костра, который состоится через день. Кабалевский, в чьем творчестве музыка для детей и юношества занимает столь видное место, счел нужным выполнить этот прямой пионерский заказ. Отложив в сторону начатую партитуру, он порылся в своем «поэтическом запаснике»; там нашлись подходящие стихи поэта А. Пришельца, композитор приступил к работе, и на другой день несложная песенка «Наш край» в ритме вальса была закончена. Еще через день ее действительно пели пионеры у лагерного костра.

Есть в этой песне одна примечательная деталь: третья и четвертая строки каждого куплета повторяются два раза, а четвертая отдельно — еще и третий раз. Словно ребята сами себя спрашивают: «Край родной, навек любимый, где найдешь еще такой?», сами и отвечают, меняя каждый раз интонацию; композитор так построил мелодию, что фраза эта звучит первый раз вопросительно, второй — утвердительно, третий — восклицательно!

«Наш край» стала одной из самых популярных пионерских песен. Ее поют «в пионерских лагерях, и в походах, и дома, и не только как хоровое сочинение, но и повторяя про себя. С нежной вальсообразной мелодией и с теплыми словами о Родине уходят из детства, на всю жизнь сохраняя в памяти простые, всем принадлежащие и в то же время очень личные мысли» (Е. Долматовский). Кабалевский обратился к песне «Наш край» еще раз в 1952 году, когда писал свой Третий фортепианный концерт, завершивший триаду так называемых «молодежных» концертов (скрипичного, виолончельного и фортепианного), на партитурах которых автор начертал: «Посвящается советской молодежи». Музыка фортепианного концерта — это «повесть о юности, о весне жизни. В этой музыке много молодого задора, порой слышится звонкий смех, шутка. Композитор как бы говорит: вот как хорошо, счастливо живет юношам и девушкам нашей страны!» (Л. Данилевич). И когда во второй, лирической части концерта льется у флейты, затем у кларнетов, скрипок, наконец, у солирующего фортепиано поэтичная вальсовая мелодия песни «Наш край», невольно вспоминаются и ее слова:

Детство наше золотое,
Все светлей ты с каждым днем.
Под счастливою звездой
Мы живем в краю родном!

Несколько хороших пионерских вальсов написал А. Хачатурян. Это его песня «О чем мечтают дети» (1949; стихи П. Градова), посвященная той же теме Родины, и, конечно же, прекрасный «Вальс дружбы» (1951; стихи Г. Рублева) — об интернациональной дружбе ребят всего земного шара. Когда звучит

удивительно радостная, ликующая музыка этого вальса, невольно возникают картины интернациональных праздников у костра в пионерском лагере «Артек»:

Играют вальс — выходят в круг
Вьетнамка и француз.
Пожатые крепких юных рук
Скрепило их союз.
Задорные, веселье,
Поют кругом друзья,
И песни, словно голуби,
Летят во все края.

Был в истории советской школы период, когда мальчики и девочки учились отдельно. Но затем школа вернулась к совместному обучению, и тема дружбы мальчиков и девочек приобрела особое значение. Этой теме и посвящен радиоспектакль 1956 года «Мальчишки и девчонки», одноименную песню к которому написал Аркадий Островский (стихи И. Дика). Словно мальчики и девочки, вновь встретившись в одном классе, почувствовали какую-то необычайную радость от взаимного общения, которую и выразили, закружившись в «вальсе дружбы»:

Ровесницы, ровесники,
Девчонки и мальчишки,
Одни поем мы песенки,
Одни читаем книжки.
Девчонки, мальчишки,
Мальчишки, девчонки,
Мы учимся вместе, друзья,
Всегда у нас весело в классе,
Да здравствует дружба, ура!

Выпускной школьный бал... Какие сложные чувства владеют в этот вечер юношами и девушками. Как грустно расставаться со школой, «где десять классов пройдено!» И сколько радостных надежд, сколько мечтаний связано с этим рубежом перехода из детства в мир большой жизни!

Много песен поют на выпускном балу, много пляшут, но есть одна танцевальная, вальсовая песня, с наибольшей полнотой выражающая эти чувства юношей и девушек, — «Школьные годы» Д. Кабалевского (1957; стихи Е. Долматовского). Три куплета этой песни рассказывают о трех поколениях школьников: младшем — «Так начинаются школьные годы» (последняя строка запева), среднем — «Так продолжают школьные годы» — и старшем — «Вот и кончаются школьные годы». Сами эти слова «школьные годы» являются своеобразным лейтмотивом песни, несут основную образную нагрузку, ими кончается каждый залев песни — и это подчеркнута выразительной попевкой в мелодии. Ими же начинается и завершается припев:

Школьные годы чудесные,
С дружбою, с книгою, с песнею,
Как они быстро летят!
Их не воротить назад!
Нет, не забудет никто никогда
Школьные годы.

Мелодия припева отличается, естественно, от мелодии запева (одно из главных отличий: запев начинается в миноре, припев — в мажоре); особую прелесть припеву придает музыкальное воплощение слов: «Как они быстро летят! Их не воротить назад!», здесь словно прорывается чувство грусти по ушедшим школьным годам, и завершается припев той же выразительной, трогательной попевкой, что была в запеве. Так достиг композитор в сочетании мелодий запева и припева контраста и единства.

Песни Кабалевского «Наш край» и «Школьные годы» близки друг другу: школьные пионерские вальсы. Но есть и существенные отличия: «Наш край» — вальс у костра — отвечает мировосприятию пионеров, находящихся посередине школьного десятилетия. «Школьные годы», хорошо выполняя на выпускном балу свою роль вальса, под который танцуют, в то же время действительно отвечают сложным чувствам юношей и девушек, уже прошедших весь школьный путь.

Песня «Наш край» получила вторую жизнь как одна из лирических тем фортепианного концерта; на мелодии песни «Школьные годы» композитор построил Рапсодию для фортепиано и симфонического оркестра. Эта Рапсодия была специально написана Кабалевским для состоявшегося в 1964 году в Куйбышеве конкурса его имени, в котором участвовали юные пианисты городов Поволжья; отсюда и посвящение: «Юным музыкантам Поволжья». Партитуре Рапсодии предпослан и эпиграф, заимствованный из текста песни: «Нет, не забудет никто никогда школьные годы...» Написана Рапсодия в форме темы с вариациями, причем тема — мелодия песни «Школьные годы» — представлена вначале не в виде вальса.

После темы идут десять вариаций, как десять классов школы, и развитие музыки идет по тому же пути: несколько первых вариаций — веселого характера, как игры и забавы младших школьников; затем появляются вариации с приметами пионерского марша, овеванные романтикой лагерной жизни, походов по

местам боевой славы, бесед у костра; в последних вариациях звучит, наконец, «выпускной вальс». Но не этим бальным вальсом завершается Рапсодия: в самых последних тактах солист-пианист играет задумчивую мелодию, полную поэтической грусти расставания со школьной юностью. Это отвечает словам песни, вынесенным в эпиграф Рапсодии: «Нет, не забудет никто никогда школьные годы!»

* * *

«Офицерский вальс» М. Фрадкина дал начало целой серии «профессиональных» вальсов. Это «Матросский вальс» В. Сорокина, несколько «Солдатских вальсов», в том числе Н. Богословского и Ю. Слонова, «Шахтерский вальс» З. Дунаевского, «Школьный вальс» И. Дунаевского, несколько «Студенческих вальсов», в том числе — П. Майбороды, его же «Колхозный вальс». Появились и «географические» вальсы: «Севастопольский вальс» К. Листова, «Сибирский вальс» Г. Носова, «Казахский вальс» Л. Хамиди, «Киевский вальс» П. Майбороды, «Минский вальс» М. Шумилина, «Вальс Садового кольца» Е. Птичкина, наконец, «Бамовский вальс» С. Туликова.

Список использованной литературы

- Андроников И. Л. К музыке. М., 1975.
 Арам Хачатурян. Сборник статей. М., 1975.
 Асафьев Б. В. О музыке Чайковского Л., 1972.
 Богданова А. В. Андрей Эшпай. М., 1975.
 Булиц С. К. А. С. Грибоедов-музыкант. Спб., 1911.
 Бэлза И. Ф. Фридерик Францишек Шопен. М., 1960.
 Глинка М. И. Записки. Л., 1953.
 Данилевич Л. В. Дмитрий Кабалевский. М., 1954.
 Долматовский Е. А. Рассказы о твоих песнях. М., 1973.
 Друскин М. С. Очерки по истории танцевальной музыки. М., 1936.
 Дунаевский И. О. Выступления. Статьи. Письма. Воспоминания. М., 1967.
 Ивашкевич Я. Фридерик Шопен. М., 1963.
 Керн А. П. Воспоминания. М., 1974.
 Кремлев Ю. А. Фридерик Шопен. М., 1971.
 Мейлих Е. И. Иоганн Штраус. Л., 1975.
 Оржеховская Ф. М. Шопен. М., 1959.
 Соловцов А. А. Фридерик Шопен. М., 1956.
 Степанов Л. Л. В зеркале голубого Дуная. М., 1964.
 Теодор-Валенси. Берлиоз. М., 1969.
 Тищенко А. А. Константин Листов. М., 1962.
 Фрадкин М. Г. Песни и автобиографический рассказ. М., 1974.
 Хохловкина А. А. Берлиоз. М., 1960.
 Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М., 1953.
 Шопен Ф. Письма. М., 1964.
 Ямпольский И. М. Фриц Крейслер. М., 1975.

СОДЕРЖАНИЕ

Приглашение к вальсу	_____	2
Как возник вальс	_____	3
Венский вальс	_____	5
Шуберт импровизирует вальсы	_____	6
Первый концертный	_____	8
Первый симфонический	_____	10
Страницы дневника	_____	13
Венский «шрамель»: Ланнер и Штраус	_____	20
Король венского вальса	_____	23
«Травиата» — опера-вальс	_____	29
Шутка Фрица Крейслера	_____	31
Вальс Грибоедова	_____	34
«Вальс-фантазия»	_____	36
Вальс у Чайковского	_____	40
Старинные русские вальсы	_____	43
Два вальса Шостаковича	_____	46
Вальсы Дунаевского	_____	48
Три вальса Прокофьева	_____	51
Грани вальса «Маскарад»	_____	53
Вальс воевал	_____	55
Школьный вальс	_____	59
Список использованной литературы	_____	61