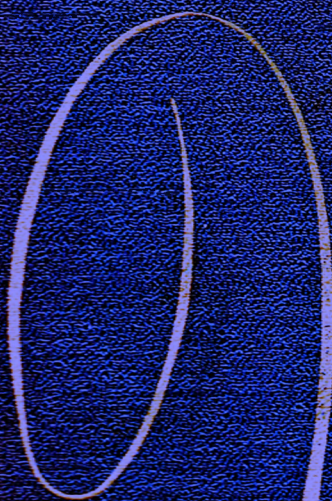


В. КОЧЕН

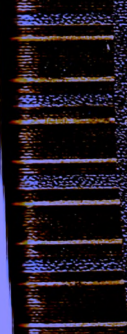


ПЯТЬ

О ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКЕ

О ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКЕ

ПЯТЬ



В. КОНЕН

Р
ПЮДЫ
**О ЗАРУБЕЖНОЙ
МУЗЫКЕ**

*Издание второе,
дополненное*



**Издательство «МУЗЫКА»
Москва 1975**

.Конен В.

К 64 Этюды о зарубежной музыке. Изд. 2-е, доп. М.,
«Музыка». 1975.
480 с.

Книга известного советского музыковеда В. Д. Конен рассматривает широкий круг проблем зарубежной музыки от эпохи Ренессанса до наших дней. В настоящее издание автор включил ряд как более ранних, так и новых работ, например, «Культура перселловского Лондона», «К проблеме «Бетховен и романтики», «Джаз и культура Нового Света». Книга представляет большой интерес для музыкантов—студентов музыкальных вузов, педагогов. Она доступна (во многих своих разделах) и любителям музыки.

78 И

К 90105—471
 026(01)—75 602—75

Мне хочется предпослать своему сборнику слово в защиту исторического музыкознания.

Трудно не заметить, что за последние годы наша музыкально-теоретическая наука упорно обходит собственно историческую проблематику. Ради тех, кому это утверждение может показаться спорным, я уточняю, что речь идет о трудах историко-проблемного характера, а не просто о монографиях, посвященных отдельным композиторам прошлого.

Среди книг, вышедших в свет в минувшие десять—пятнадцать лет, почти нет исследований, отмеченных ясной исторической спецификой. Единичные исключения на фоне сотен работ иного склада только подчеркивают их уникальность.

Обращает на себя внимание и другое: в исследовательских трудах и в научно-популярной литературе исторический кругозор большинства авторов, как правило, не выходит за рамки прошлого столетия, в лучшем случае — века Просвещения; в оценке же художественных явлений акцент перенесен на анализ выразительных средств. Даже в учебниках по истории музыки, призванных играть роль известного эталона исторического мышления, встречаются страницы, где широкая общая оценка творчества композитора подменена технологическим разбором отдельных элементов его музыкального языка.

В еще большей мере эта тенденция ощутима в дипломных работах и диссертациях молодых специалистов, называющих себя музыковедами-историками. Я имею в виду отнюдь не только то обстоятельство, что их темы не идут в глубь веков. Гораздо важнее, на мой взгляд, то, что в самом подходе к оценке художественных процессов редко встречаются и исторический кругозор, и заинтересованность исторической проблематикой. Создается впечатление, что работы, принадлежащие перу молодых историков, отличаются от теоретических трудов главным образом меньшей самостоятель-

ностью теоретической мысли и менее углубленным анализом, но отнюдь не последовательным историзмом.

Возникает определенная угроза того, что историческая ветвь советского музыкознания вскоре утратит значение как область современной науки.

Между тем, в 20—40-х годах советская литература о музыке дала блестящие образцы исторического мышления. Труды Б. Асафьева все пронизаны им; по сей день они не перестают вызывать изумление глубиной, масштабностью, оригинальностью исторических концепций. Б. Яворский мыслил с исторической широтой, которая охватывала не только ренессансную культуру, но и раннее средневековье. Смелые и яркие оценки И. Соллертинского, независимо от того, говорил ли он о классицизме, романтизме или современности, исходили из глубокого понимания истории. Уместно вспомнить, что тогда же М. Иванов-Борецкий публиковал музыкальные и историко-документальные материалы, относящиеся к искусству позднего средневековья, Возрождения и классицизма, руководил изданием многих книг зарубежных ученых, посвященных истории музыкального искусства. Р. Грубер в своих трудах предпринял попытку на основе богатейших фактических данных осветить историю музыкального искусства от возникновения до предклассицистской эпохи. К. Кузнецов, отличавшийся внушительным историческим кругозором, напечатал ряд этюдов, привлечших внимание к композиторам XVII века. В эти же годы появились труды Т. Ливановой — «Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры», Ю. Келдыша — первая часть «Истории русской музыки», ряд исследований А. Альшванга, М. Друскина, А. Рабиновича и других.

Казалось бы, зачинатели советской музыкально-исторической науки и ее выдающиеся продолжатели должны иметь своих последователей и сегодня. Однако в научно-творческих интересах музыковедческой молодежи нашего времени их традиции в большой мере утеряны.

Но если история не занимает умы современных музыковедов, то, быть может, это знамение времени? Нужно ли в таком случае стремиться во что бы то ни стало вернуть к жизни отмирающую науку? — может резонно спросить читатель.

На этот гипотетический вопрос следует дать безоговорочно положительный ответ: это отмирание неестественное. Невнимание к собственно исторической проблематике со стороны многих наших музыковедов¹ парадоксальным образом противостоит огромному,

¹ Я преднамеренно не анализирую сейчас причины этого. Вопрос сложен и требует самостоятельного исследования. Мои предположения в этой области могут вызвать полемику, которая

непрерывно возрастающему интересу к ней, характеризующему наше поколение в целом. Никогда еще история культуры не занимала такого видного места в умственной жизни образованного человека, как сейчас. «Познание своего прошлого становится одним из показателей интеллектуального развития человечества»², — пишет советский археолог, печатающий статьи о своих изысканиях в журнале с трехмиллионным тиражом. XX век примечателен не только многими открытиями в области истории культуры, но и серьезной научно-популярной литературой на эти темы. В нашей стране, в частности, в последние годы, появилась многотысячная интеллигенция, отличающаяся высоким, университетским уровнем образования. Ее любознательность проявляется по отношению не только к искусству, но также и к литературе об искусстве и — что для нас особенно важно — к его истории.

Серьезные книги, посвященные истории культуры, имеют у нас широкий спрос. Вспомним хотя бы, как быстро разошелся в свое время научно-популярный труд В. Лазарева «Леонардо да Винчи». Книга К. Керма «Боги, гробницы, ученые» стала библиографической редкостью почти сразу же после выхода в свет. Эту же участь разделило недавнее издание труда А. Швейцера «Иоганн Себастьян Бах» — труда сугубо исторического по своей концепции. Всем известно, что в наши дни концерты старинной музыки собирают громадную аудиторию, немыслимую еще двадцать лет тому назад. Показателен, в частности, возродившийся интерес к русской хоровой музыке, созданной в средние века. Характерно также, что пластинки с записями музыки Палестрины, Монтеверди, Орlando Лассо распродаются в Москве за один день. Можно было бы легко умножить примеры, говорящие о том, как велик интерес к истории культуры, в том числе музыки, среди интеллигенции, составляющей значительную часть молодежи нашей страны. Почему же музыковеды находятся в стороне от этого движения? Кому, как не им, следует откликнуться на острый интерес своих современников к художественным ценностям прошлого? Кто, как не музыковед-историк, в состоянии открыть для них богатство, заключенное в музыкальном искусстве многовековой традиции, и перебросить связующую арку между далекой стариной и сегодняшним днем?

Разумеется, один набор фактов или обезличенный пересказ давно сложившихся мнений и оценок никого уже не могут удовлет-

уведет в сторону от основной рассматриваемой проблемы. Мне представляется более важным ограничиться сейчас констатацией сложившейся ситуации и наметить возможные пути ее преодоления.

² Монгайт А. Археология и современность. «Наука и жизнь», 1964, № 4, с. 84.

ворить. В деятельности историка любого профиля должен светиться творческий интеллект, отражающий и духовный строй нашего времени и самый высокий уровень научной разработки освещаемого вопроса. Кстати, давно пора отвергнуть устаревшую точку зрения, согласно которой понятия «популярное» и «элементарное» отождествляются. Широко образованная молодежь сегодняшнего дня не приемлет поверхностных трудов, отмеченных стремлением упростить (вместо того, чтобы прояснить) сложные художественные явления. Упомянутые выше книги появились как плод зрелой мысли, широкой эрудиции, высокой исследовательской культуры, умения в прошлом видеть настоящее. Подобными свойствами должны обладать не только специальные работы, но и популярные труды по истории музыки (истории в подлинном смысле этого слова), если мы не хотим, чтобы эта наука оказалась на задворках умственной жизни современности.

В последние годы в Москве все чаще практикуются концерты, посвященные музыке эпохи Возрождения, в которых обычно представлены и первые сложившиеся инструментальные школы Ренессанса и светская вокальная музыка того же времени. Публика всегда с нетерпением ожидает пояснений к этим необычным программам. Однако вступительное слово к концертам, как правило, бывает лишено художественных оценок, исторических обобщений, характеристик стиля и содержит одни лишь разрозненные сведения о времени и месте создания исполняемых опусов.

На первый взгляд должно показаться, что для такого положения нет никаких оснований. Ведь о музыкальной культуре позднего Ренессанса говорится в консерваторских курсах. О ней изданы в разное время сотни книг на всех европейских языках. И даже пластинки с записями произведений того времени утратили характер исключительности. Кажется, многое можно рассказать об интереснейшей культуре конца XVI века, которая, увенчав эпоху старинной полифонии, одновременно наметила пути к нашей музыкальной современности.

Но ведь круг представлений музыковедов, в частности о музыке Возрождения, определяется литературой, существующей на русском языке, прежде всего — советской. И пока у нас не появятся современные исторические труды, в которых по-новому будут осмыслены и обобщены художественные процессы прошлого, до тех пор «в обращении» будут находиться неполные и во многом устаревшие сведения, почерпнутые из литературы вчерашнего дня.

Мы сегодня стоим перед острой необходимостью «заново открыть» или во всяком случае значительно укрепить историческую ветвь нашего музыкознания.

Пусть не поймут меня превратно. Меньше всего мне хотелось бы лишиться музыковед-историка фундаментального теоретического образования. Свободное владение анализом на современном его уровне является, на мой взгляд, столь же обязательной предпосылкой профессиональной деятельности историка, как и музыкально-историческая эрудиция. Только на основе обеих этих сторон музыкального профессионализма можно избежать дилетанства. Кстати, то новое, что содержат лучшие образцы советской исторической монографической литературы, связано именно с использованием достижений отечественной теоретической науки, в особенности ее аналитической школы. Исследователь, который не является образованным музыкантом, не в состоянии понять и поставить проблемы истории музыки. Более того. Мне кажется, что на какой-то очень важной стадии своего формирования музыковед-историк должен овладевать специальностью либо исполнителя, либо композитора. Его квалификация требует зрелой музыкальности, которую нельзя приобрести в отрыве от многолетнего профессионального обучения игре на рояле (или на каком-либо другом инструменте) или известного опыта сочинения. Самая широкая гуманитарная культура не возместит ему недостаточного собственно музыкального образования. В гораздо большей степени, чем специалист в области изобразительных искусств или театровед, пишущий труды по истории драматургии, музыковед непосредственно связан с практической стороной искусства. Не случайно у нас он получает образование не в университете, а в музыкальном училище и консерватории. Но при всем этом музыковеду-историку необходимо ориентироваться на свою исследовательскую специфику. Она предполагает умение:

- разбираться в обширных исторических материалах, накопленных мировой музыковедческой наукой;

- открывать и собирать новые факты и материалы, осмысливая их на основе художественной психологии сегодняшнего дня;

- освещать те стороны творчества композиторов-классиков или музыкальной жизни прошлого, которые не были, а, быть может, даже и не могли быть замечены нашими предшественниками;

- видеть в художественных явлениях современности их исторические корни и предпосылки;

- точно представлять себе место изучаемого произведения в историческом процессе, охватывающем подчас несколько столетий;

- устанавливать внутренние связи между явлениями, далеко отстоящими друг от друга во времени;

- видеть зависимость музыкального творчества от общекультурных черт эпохи;

- аргументировать свои выводы, опираясь не только на техни-

ку музыкального анализа, но и на законы развития данной художественной традиции, данного стиля, жанра, формообразующего или выразительного приема.

Интерес к этим сторонам научной деятельности является, на мой взгляд, важнейшим признаком исторической специфики в музыкознании, без которых история музыки никогда не достигнет значения самостоятельной науки.

Казалось бы, не надо доказывать, что исторический подход к явлениям музыкального искусства важен не только для специалиста-историка. А между тем плодотворность занятий историей музыки в отличие от теории для деятелей музыкального искусства далеко не всем очевидна. Мне хотелось бы остановиться на некоторых доказательствах того, что в любой музыкальной профессии исторический кругозор — явление первостепенной важности.

В первую очередь это относится к музыкальной критике. На ее поприще сегодня выступают музыканты разных профилей. Их внимание привлечено только к творчеству сегодняшнего дня, и многие из нас полагают, что деятельность критика не требует историзма, что современность и далекая старина взаимно антагонистичны. Поэтому часто свои задачи музыкального критика они сводят только к теоретическому анализу музыкального языка композитора, формы его произведений, на фоне некоторого общего разговора о «круге образов» рассматриваемых опусов. Нередко музыкально-критическая статья превращается в «олитературенную музыку», то есть в словесное описание музыкального произведения или впечатления, вызванного им. Но ведь на самом деле критика этим отнюдь не исчерпывается. Она обязательно предполагает и оценку значения новых произведений. Дать же такую оценку вне исторической перспективы по существу невозможно.

Как представить себе, например, значение творчества А. Хачатуряна вне всей истории взаимоотношений «западного» и «ориентального» в профессиональном европейском творчестве многих столетий? Ограничение истоков этого явления традициями русских ориенталистов привело бы к его неоправданному сужению. Если не помнить, что сколько-нибудь заметное влияние Востока на музыку Европы прервалось в эпоху позднего средневековья (в период, последовавший за расцветом арабо-иранской и мавританской культуры), а отдельные попытки западноевропейских композиторов XIX века привнести в профессиональную музыку элементы восточного фольклора не привели к органическому слиянию с ней, то принципиально невозможно оценить масштаб того нового, что осуществил в своих симфонических произведениях А. Хачатурян, а вслед за ним и другие композиторы советского Востока.

Приведу пример из другой области.

Недавно в одном из наших музыкальных журналов был поднят вопрос об особой актуальности кантатно-ораториальных жанров для современного советского искусства. Постановка проблемы не была сформулирована и аргументирована достаточно ясно и воспринималась как стремление противопоставить хоровое творчество симфонической культуре, а в известной мере даже развенчать значение инструментальной музыки для современного искусства. В таком толковании поднятый вопрос естественно вызвал ярые возражения. Между тем мне представляется, что художественное чутье критика, выдвинувшего на первый план вокально-хоровое творчество, не обмануло его. Если бы он был знаком с хоровой музыкой периода ее расцвета, то есть периода, предшествовавшего возникновению оперного театра и тем более симфонического письма, если бы он представлял себе, какой комплекс идей несет в себе хоровое искусство, сформировавшееся задолго до начала господства лирической темы в музыке, то его мысли могли бы найти ясное подкрепление и не были бы так легко сокрушены доводами многоопытных противников. Более того. Мне представляется, что вообще невозможно ориентироваться в процессах, происходящих в музыке XX века, в особенности западноевропейской, не зная доклассицистской и реннеклассицистской культуры. По существу же новые течения первой половины века — и импрессионизм, и неоклассицизм, и так называемая «вторая венская школа», и многие другие — перекликаются с музыкой предромантической эпохи, и в особенности с искусством дооперного периода. Так, гармоническая система Дебюсси была непосредственно вдохновлена, с одной стороны, творчеством Палестрины, с другой — музыкальным языком Мусоргского, возродившего старинную модальность русских народных ладов. Вне Люлли трудно понять неоклассицизм Мийо, вне инструментальной музыки XVIII века — некоторые неоклассицистские произведения Стравинского. Я уже не говорю о вариационных и полифонических приемах додекафонистов, которые сознательно и откровенно ориентируются на многое в технике нидерландцев XV века и т. д. и т. п. Независимо от того, сочувствует ли критик этим новым школам или, наоборот, настроен по отношению к ним враждебно, он не в состоянии разобраться в их сущности, если в поле его зрения музыкальный XIX век полностью заслонил более ранние творческие эпохи.

А нужна ли история музыки исполнителям? Доказывать, что образованный музыкант интересуется историей своего искусства изначально бы ломиться в открытую дверь. Ведь уже само расширение исполнительского репертуара находится в прямой зависимости от

знакомства художника с культурой прошлых веков. Кроме того, живые подробности, касающиеся духовного мира композитора, создавшего исполняемое произведение, черты общественной и художественной атмосферы эпохи, к которой оно принадлежит, особенности исполнительских традиций, деталей музыкального быта и т. д. и т. п. — знакомство со всеми этими сторонами искусства обогащает артистическую интерпретацию и непосредственно отражается на исполнительском уровне.

Правда, музыканты-исполнители, как известно, отвергают труды, заполненные простым описанием хорошо знакомых им произведений. И в самом деле, если человеку иной профессии часто действительно удается приблизиться к пониманию композиторского замысла при помощи слова, то музыкант постигает свое искусство главным образом художественно-интуитивным путем или через законы специфической музыкальной логики³. Однако книги, брошюры, статьи, содержащие позитивную современную информацию о музыкальном искусстве прошлого, всегда находят у него отклик.

Ведь сегодня музыкантам не удастся так легко «отмахнуться» от старинной музыки, как это бывало в 30-х, 40-х и даже 50-х годах, когда у нас почти безраздельно господствовала точка зрения, относящая все творчество, предшествовавшее Баху и Генделю, к предстории подлинного искусства. Одни только специалисты-историки интересовались в те годы музыкальными современниками Данте, Петрарки и Чосера, Эразма, Ронсара и Шекспира, Корнеля, Расина и Мольера, Ньютона и Спинозы и т. д. и т. п.

Сегодня картина резко изменилась. Один за другим «оживают» забытые композиторы далекого прошлого и начиная чуть ли не с Перотина и Гийома Машо вторгаются в нашу исполнительскую жизнь. Можно ли представить себе, например, репертуар серьезной хоровой капеллы нашего времени, в котором не были бы представлены произведения Орlando Лассо, Палестрины, Монтеверди, Шютца? На афишах концертов органной музыки, все более и более привлекающей интерес любителей музыки, неизменно появляются имена Букстехуде, Перселла, Пахельбеля, Свелинка, Фрескобальди, Шейдта, Меруло. Программы вокалистов насыщены ариями из итальянских опер XVII века. В еще большей мере история проникает в

³ Вместе с тем высокая литература художественностью своих образов часто глубоко впечатляет музыканта-исполнителя. Я имею в виду, например, то, что написал Б. Пастернак о музыке Брамса или Шопена, Т. Манн о последней сонате Бетховена, Э. Т. А. Гофман о «Дон-Жуане» Моцарта и т. п.

скрипичный репертуар (в особенности ансамблевый), где композиторы XVII — первой половины XVIII столетия занимают место исключительной важности. Как же должна возрасти на этом фоне познавательная ценность для музыкантов-исполнителей серьезных исторических трудов!

А насколько расширилась и обогатилась бы наша теоретическая мысль, если бы историки смогли привлечь внимание своих коллег к искусству, предшествовавшему кристаллизации генделевско-баховской фуги и симфонии венских классиков, если бы наши музыковеды-теоретики, столь же глубоко и подробно, как это сделано ими по отношению к периодам классицизма и романтизма, разработали законы искусства целой тысячелетней музыкальной эпохи!

Поле деятельности для историка музыки огромно, перспективы развития самой науки практически неограниченны. Жизненность истории музыки зависит только от того, насколько молодое поколение музыковедов заинтересуется ее спецификой, насколько сумеет поставить и разработать ее проблематику в соответствии с запросами нашего времени.

Где же решается будущее исторического музыкознания?

Мне кажется, что в конечном счете там, где формируются музыковеды завтрашнего дня. Иначе говоря, кругозор педагогов, которые сегодня ведут курсы истории и музыкальной литературы, уровень их общей и музыкальной культуры, степень причастности к духовной жизни современности определяют место исторического музыкознания в общественной жизни ближайших лет.

Перед учителями, держащими в своих руках дальнейшую судьбу этой важной современной научной отрасли, наши исследователи и писатели о музыке находятся в неоплатном долгу. Много ли создано за последние годы серьезных книг, брошюр, статей о зарубежной музыке⁴, которые, ориентируясь на педагогическую молодежь, способствовали бы расширению ее кругозора, пробуждали бы интерес к разнообразным аспектам музыкального историзма? Увы! Работ такого плана появляется у нас ничтожно мало, причем почти все они связаны с композиторами XIX столетия. Между тем опыт общения с молодыми музыковедами (в особенности с теми, что живут

⁴ Я подчеркиваю важность работ о зарубежной музыке не только потому, что это моя специальность. Разработка далекого прошлого русской музыки также предполагает глубокую осведомленность о процессах, происходивших в Западной Европе в предклассицистскую и классицистскую эпоху.

на периферии) показывает, что они не пропускают ни одной сколько-нибудь содержательной публикации. Их потенциальный интерес к истории музыки чрезвычайно велик, но, не имея питательной среды, он угасает, не успев развиться. Молодежь вынуждена черпать свои представления об исторических процессах в музыкальном творчестве порой исключительно из учебников. А между тем даже лучшим из них свойственны недостатки: все они — в той или иной мере — страдают известной ограниченностью, обусловленной самим жанром. Так, требование лаконичности заставляет авторов строго отбирать материал, подчас жертвуя подробностями и частными вопросами, которые могли бы существенно обогатить представление о художественных тенденциях описываемой эпохи, ее общей культуре, о творческом облике композиторов и т. п. Учебник всегда основывается на отстоявшихся точках зрения, уже успевших найти отражение в апробированной учебной программе. Следовательно, в нем мало новых научных гипотез и смело поставленных, но не до конца разработанных проблем, — в целом мало той игры научного воображения, которая всегда стимулирует и мысль читателя. Наконец, учебники появляются редко и успевают устаревать — если не полностью, то частично — задолго до того, как кончается их фактическая жизнь. И, наконец (и это, может быть, особенно важно!), они в буквальном смысле слова исчисляются единицами. За последние четверть века у нас вышло в свет только по одному учебнику на каждый крупный исторический период. Естественно, у читателя нет возможности сопоставлять разные точки зрения, почувствовать индивидуальное в освещении эпохи. Взгляды авторов неизбежно приобретают характер непререкаемого авторитета или избитой истины. А что может быть более губительным для творческой атмосферы, которая одна только и способна передать молодому поколению чувство влюбленности в свою профессию?

Со всеобщего молчаливого согласия и, к сожалению, далеко не обосновательно, повсеместно утвердился взгляд на историка, как на «несостоявшегося теоретика». Большинство молодых специалистов-историков не отличает ни простая любознательность по отношению ко всему, что составляет их профессию, ни, тем более, чувство гордости за нее. Случайно ли в библиотеке Московской консерватории годами покоятся нетронутыми ценнейшие многотомные издания классиков прошлого, а некоторые книги, давно вошедшие в золотой фонд мировой музыковедческой науки, лежат там даже неразрезанными? Можно ли мириться с тем, что огромная область научной и художественной мысли, требующая широкого кругозора, пытливого ума, высокой исследовательской культуры — область, кстати сказать, интенсивно развивающаяся во многих

других странах мира, — расценивается значительной частью нашей молодежи как нечто второсортное, неполноценное?

При подобном положении все, что представляет хотя бы минимальную научную или познавательную ценность, должно стать доступным широкому кругу педагогов и музыкантов вообще. Это соображение и побудило меня издать сборник своих этюдов. Чем больше будет появляться очерков, этюдов, статей, исследований, в которых сделана попытка осветить проблемы истории музыки с современной точки зрения или рассмотреть культуру нашего века с учетом ее далеких корней, тем более интенсивно и плодотворно будет совершаться созревание подлинной музыкально-исторической науки. Вот почему мне хочется думать, что на фоне крайней скудости новой литературы о зарубежной музыке может быть уместной публикация книги, затрагивающей некоторые узловые проблемы истории музыки от эпохи Возрождения до XX столетия и ставящей акцент на менее изученные эпохи и явления.

Большинство этюдов, входящих в сборник, печаталось ранее в журнале «Советская музыка» и в специальных изданиях⁵. Выбор тем был всецело предопределен моими научными интересами; однако почти все они совпадают с центральными темами в учебном курсе истории музыки, причем ни один из этюдов не повторяет содержание учебников, а дополняет или уточняет их. Развитие музыкознания за последние годы потребовало внесения в отдельные статьи некоторых коррективов, что и было осуществлено при подготовке этого издания.

Сборник предназначен, главным образом, для педагогов. Однако он может быть использован и студентами для семинарских занятий или докладов на научных кружках. Некоторые статьи рассчитаны преимущественно на музыковедов. Таковы и первая — программная — статья «История, освещенная современностью», и некоторые последующие, как, например, «К вопросу о едином стиле в музыке Ренессанса», «Театр и инструментальная музыка Моцарта», «К проблеме «Бетховен и романтики». Во всех же остальных и исполнители, проявляющие более углубленный интерес к музыкальной литературе или истории музыки, могут, я надеюсь, почерпнуть для себя кое-что новое. Кстати, мой собственный педагогический опыт в разных консерваториях и училищах Советского Союза показывает, что студенты исполнительских специальностей училищного возраста (от 16 до 20 лет) проявляют порой обостренный интерес к проблемам истории музыки, быть может, даже чаще, чем в кон-

⁵ См. список первых публикаций статей, помещенный в конце сборника.

серватбские годы, когда их профессиональные интересы не только более четко кристаллизуются, но, к сожалению, нередко и сужаются.

Нашим молодым музыковедам — тем, кто уже ведет самостоятельные курсы истории музыки и музыкальной литературы и тем, кто еще только слушает их — я адресую и посвящаю свой сборник 6.

⁶ Со времени первой публикации этого предисловия (1967) отношение консерваторской молодежи к творчеству художников далекого прошлого несколько изменилось в благоприятную сторону. Стали изредка появляться дипломные работы, разрабатывающие вопросы старинной музыки, и даже проводились студенческие конференции, посвященные ее проблемам. И, тем не менее, в целом ситуация продолжает оставаться серьезной. Во-первых, как это ни парадоксально, интерес к композиторам прошлого заметен в большей мере у музыковедов теоретического, чем исторического профиля. Во-вторых, в тех вышестоящих инстанциях, которые утверждают темы дипломных работ, продолжает господствовать неодобрительное отношение к собственно историческим вопросам. Между тем, невозможно понять, почему проблемы прошлого, интенсивно изучаемые повсеместно в Советском Союзе в области политической истории, литературоведения, театроведения и искусствоведения, для музыки оказываются «вне закона».

ИСТОРИЯ, ОСВЕЩЕННАЯ СОВРЕМЕННОСТЬЮ

Романтический век увидел в Шекспире гениальное величие, о котором не подозревали рационалисты XVIII столетия.

На протяжении двух столетий музыка Палестрины, сошедшая со столбовой дороги мирового искусства, оценивалась как архаизм, и вдруг вагнеровское покровление, взглянув на его творчество новым взором, обнаружило неведомые их предшественникам актуальные художественные ценности.

Сегодня мы «прочитываем» квартеты Гайдна и Моцарта совсем по-иному, чем слышало их поколение, культивировавшее симметрично расчлененную музыкальную речь и элементарные функциональные гармонии.

Подобные примеры можно было бы умножить.

Восприятие всякого искусства, даже сложившегося в очень отдаленные эпохи, неотделимо от современного строя мышления. По отношению к художественному творчеству эта истина стала почти трюизмом и не нуждается в доказательствах. Но мне хотелось бы привлечь внимание нашей музыковедческой молодежи к тому, что и освещение вопросов истории музыки в решающей степени зависит от понимания проблем, поднятых искусством нашего времени.

Обязательная стадия собирания исторических материалов, которую часто отождествляют с главной задачей историка, на самом деле ни в какой мере не определяет и не исчерпывает сущность и смысл его деятельности. Труд историка только тогда получает общественное звучание и вызывает отклик в художественной среде, когда выбор темы и задачи, поставленные

исследователем, порождены современной психологией и интересом к животрепещущим творческим проблемам. Разве не может опыт искусства прошлого помочь нам разобраться в проблемах нашей эпохи? Не помогает ли нам сегодня расширившийся художественный горизонт открыть в классическом искусстве явления, которые для наших предшественников оставались скрытыми? Разве современность и история не перекликаются между собой?

Разумеется, было бы наивно отождествлять наше время с минувшими эпохами. Проблемы каждого периода в развитии общества неповторимы и специфичны. И тем не менее в сконцентрированном художественном опыте прошлого можно найти многое, что позволит нам по-новому взглянуть на самые острые вопросы творчества и эстетической мысли современности. И тогда проблемы, казалось бы давно отошедшие в область прошлого, оживут и заиграют новыми гранями в свете психологии сегодняшнего дня. В этом их главная заманчивость и научный интерес.

Привлечь внимание молодых историков-музыковедов (или тех, кто только готовится стать ими) к некоторым из «потенциальных тем», за архаичным обликом которых скрываются актуальные художественные вопросы, — основная цель этой статьи.

1

Огромный интерес для современного исследователя представляет эпоха бурного перелома выразительных средств, завершившаяся на рубеже XVI и XVII столетий рождением гомофонно-гармонического стиля. Зарубежные летописцы музыки XX века неоднократно сравнивали музыкальную атмосферу периода рождения модернизма¹ с интеллектуальными и художественными веяниями эпохи контрреформации.

¹ Понятие «модернизм» всюду употребляется нами не в одиозном смысле, какое оно приобрело с конца 1940-х годов. Под модернистскими школами мы подразумеваем новые течения в творчестве композиторов Западной Европы XX века, начинавших свой путь с осознанного и нарочитого разрыва с романтическими традициями.

И в самом деле, ощущение «кризиса» выразительных средств прошлого, настойчивые поиски нового музыкального языка были в высшей степени характерны для зарубежной композиторской культуры начала века. Понятие модернизма в музыке неотделимо от сознательного движения к разрыву с прошлым. В первой четверти нашего столетия в разных странах появились композиторские школы, бросившие вызов законам, господствовавшим в искусстве «романтической эпохи». И французская «шестерка», и додекафонная система, сформулированная в 20-х годах, и порожденные ею новейшие течения «авангарда», вроде конкретной, электронной или «алеаторической» музыки появились как следствие убежденности в том, что выразительные средства музыки последних трех столетий исчерпали себя, что музыкальное искусство нуждается в радикальном обновлении, что сегодня композиторы и теоретики призваны создать новую выразительную систему, не имеющую ничего общего с музыкой классических традиций. На протяжении почти полувекового периода продолжает жить на Западе теория искусственной «интенсификации выразительных средств».

Как много общего с подобным состоянием творчества и теоретической мысли таит в себе музыкальная культура позднего XVI века! Полифония Ренессанса впервые достигла тогда зрелого обобщающего выражения. И, однако, едва только успели сформироваться высокие классические образцы многоголосной музыки трехвековой традиции, как эстетическая мысль осознала, что музыкальное искусство находится на грани перелома. При этом многим теоретикам, представителям светской ренессансной мысли, казалось, что хорвое многоголосие полностью исчерпало свои возможности и вообще не имеет будущего. Сколько эстетических теорий, сколько умозрительного экспериментирования, направленного на разрыв с музыкально-выразительными средствами прошлого, породила художественная среда того переломного времени. Вспомним хотя бы французскую «Плеяду», занимавшуюся возрождением античных ритмических схем, или итальянских мадригаллистов, которые принципиально культивировали как основу своего выразительного стиля хроматизм в манере античности и пытались создать на этой основе но-

вую настройку клавира. Вспомним, наконец, и теоретиков первой музыкальной драмы, категорически отвергавших многоголосие как исчерпавший себя пережиток «варварских» времен и т. д. и т. п.

А между тем реальный ход истории опроверг крайности² интеллектуальных теорий. Как видно из последующего развития музыкального искусства, традиции, представлявшиеся молодым «радикалам» конца XVI века устаревшими и бесперспективными, на самом деле далеко не во всех отношениях исчерпали себя и оплодотворили течения, пришедшие им на смену. Разве не интересно было бы заняться изучением этой далекой культуры и проследить, как была преодолена проблема «музыки на распутье», каким оказалось реальное соотношение теоретической мысли и художественной практики? Я не хочу заранее предрешать и навязывать свои умозаключения. Но весьма существенно, на мой взгляд, следующее обстоятельство. Теоретики не ошибались в своем ощущении, что в музыкальном творчестве той эпохи назревал переворот. Он в самом деле свершился на рубеже XVI—XVII веков как в эстетике, так и в интонационном содержании и стиле европейской музыки. Однако этот переворот опирался не на реформаторские теории, а на живое, реальное творчество.

Истоки так называемой «новой музыки»³ (культивировавшей выразительную мелодику, периодическую структуру музыкальной речи, ясный гармонический стиль) не имели ничего общего с умозрительными идеалами ренессансных теоретиков. Мы знаем, что утрированная хроматизация мелодии и тем более античный энгармонизм, не имеющий корней в западноевро-

² Я говорю именно о крайностях теоретической мысли, поскольку при всей своей отвлеченности, а часто и надуманности, теории позднего Возрождения содержали и жизненное начало. Так, например, нигилистическое отношение к многоголосию и стремление ориентировать развитие музыки по образцу античной драмы говорят о тенденции к освобождению музыкального искусства от эстетики католицизма. Повышенное внимание к хроматической сфере выражало протест против статичной диатоники «идеальных» культовых напевов и т. д.

³ Это определение ведет свое начало от сборника вокальных произведений Каччини, написанных в последовательно гомофонном стиле («Le nuove musiche», 1602).

пейском искусстве, не стали живыми музыкальными интонациями. Совершенно так же и ритмические схемы античной лирики, не обладавшие на слух европейца выразительными ассоциациями, мало сказались на новом ритмическом стиле музыки XVII века. Крайне отрицательное отношение «монодистов» к полифонии также не пережило своего дня. Ведь при всей кажущейся антагонистичности хоровому искусству новый гомофонно-гармонический стиль и неразрывно связанная с ним оперная музыка оказались немыслимы вне многоголосья, столь презиравшегося молодыми новаторами, которые возрождали античную драму и античную монодию. Истоки «новой музыки» — в новых интонациях лирического мадригала, — гибких, детализированных, красочных; в живых ритмах бытовых жанров, ведущих свое происхождение от ритмов народной поэзии и народного танца; в ясно очерченной гармонии палестриновской хоровой школы и т. д. В недрах самой музыкальной жизни созревали новые течения, которые были призваны радикально обновить выразительность музыкального искусства ренессансной эпохи.

Таким образом, проблема «кризиса интонаций», остро поставленная в теории и практике современной зарубежной музыки, уже стояла однажды в искусстве очень далекой от нас эпохи и была решена не отвлеченными теориями, а живым творчеством. По-новому поставить и разработать вопрос о том, как реально воплотились в жизненные художественные формы новаторские устремления той эпохи, — интереснейшая задача для нашего музыковедения.

2

За последние годы о программности в музыке написано столько страниц, наговорено столько слов, что, казалось бы, почти невозможно посмотреть на этот вопрос свежим взором. Но попробуем взглянуть на него в перспективе — в той подлинно исторической перспективе, которая охватывала бы не только творчество нашего и прошлого столетий, но и музыку периода венского классицизма, и предклассический «оперный» век, и эпоху Возрождения, и средневековье. Тогда наш расширившийся кругозор может открыть перед

нами новые углы зрения, новые очертания самой проблемы, новые подступы к овладению ею.

И прежде всего мы заметим, что, по существу, в нашем подходе к явлению «программность в музыке» продолжает действовать инерция прошлого столетия. Проблема программности была впервые, как известно, поставлена романтиками. Поколение Шуберта, Мендельсона, Шумана, Берлиоза, Листа, воспитанное на изумительном по своему художественному совершенству и идейной широте инструментальном творчестве венских классиков и Баха, воспринимало его эстетические законы как вечные и незыблемые для всей эпохи, предшествовавшей романтизму. Поэтому программность — один из краеугольных камней новой эстетики XIX века — казалась романтикам важнейшей формой проявления их творческой самостоятельности по отношению к традициям.

Однако стоит только раздвинуть границы поля зрения, и мы сделаем удивительное наблюдение: традицией, оказывается, была вовсе не «чистая» музыка. Наоборот, при всей своей громадной художественной значимости, рассмотренная в историческом масштабе «чистая» музыка представляет собой частный случай, возможный только в известных условиях, на фоне явного преобладания музыки «программного» характера.

Разумеется, термин «программная» музыка употребляется здесь в широком и несколько условном смысле, а не только как характерное понятие, введенное симфонистами XIX века. Под «программной» мы имеем в виду всякую музыку, которая для полного раскрытия своего образного содержания опирается на внемузыкальные элементы, такие, как слово, сценическое действие, ритуал, танец и т. п., вплоть до заголовка. Если мы заглянем в глубь истории, то увидим, что программность романтиков представляет собой лишь одну из разновидностей общего принципа программности, неизменно проявлявшегося в разных эпохах на протяжении всей известной нам истории музыки. В самом деле, непрерывная смена «программной» и «чистой» музыки, или, точнее, процесс перехода первой во вторую, является одной из кардинальных и устойчивых закономерностей в развитии музыкального искусства.

Ведь даже такой классический вид «чистого» непрограммного творчества, как венский симфонизм XVIII века, сложился как обобщение современных ему программных образов. Огромная и непосредственная сила воздействия «отвлеченных» классических симфоний была обусловлена тем, что они вобрали в себя интонации, темы и другие выразительные, в том числе формообразующие приемы, которые на протяжении предшествующих полутора столетий вырабатывались и отчеканивались в многообразных жанрах программного характера (таких, как оперные арии, балетные сцены, хоральные прелюдии, народные танцы, хоровые канты, бытовые песни и т. д. и т. п.). Проследить конкретные образные и интонационные связи между «отвлеченными» темами любой классической симфонии и содержанием близких ей по времени программных жанров не представляет никакого труда.

Конфликтный драматизм и суровая гражданская героика, воплощенная в лирических трагедиях Глюка, героический пафос генделевских ораторий, пасторально-руссоистское начало, отраженное в чувствительных операх, буффонно-комические ансамбли, народно-жанровая музыка, танцевальные сюиты, преломляющие хореографию своей эпохи, хоровые жанры и марши — все эти музыкальные образы XVIII века имели свою характерную интонационно-выразительную сферу, которая ко времени кристаллизации симфонии уже в полной мере вошла в духовную жизнь эпохи. Для культурного европейца второй половины XVIII века интонации и другие выразительные приемы этих жанров уже сами по себе, без помощи программы, таили глубокие образные и эмоциональные ассоциации. Только поэтому и стало возможным их обобщение в том отвлеченно-философском преломлении, которое прежде всего характеризует «чистый» классический симфонизм⁴.

Обратимся к другому примеру из значительно более далекой эпохи — к музыкальной культуре XV—XVI столетий. В этот период сформировался обобщенно-философский жанр мессы, идеально воплощающий образы углубленного созерцания. Ренессансная месса вы-

⁴ Подробнее об этом см.: Конен В. Театр и симфония. М., 1974.

полняла для своей эпохи ту же функцию отвлеченного, возвышенного искусства, которую впоследствии переняла симфония. Несмотря на неразрывную связь с церковью, она не только переросла свои первоначальные узкокультовые рамки, но, по существу, утратила свой некогда «программный» характер. Вторжение в музыкальную часть мессы народных напевов со случайными, а часто и фривольными, текстами, расчленение слов молитвенного текста, делающее их неузнаваемыми и бессмысленными, стали уже в XV веке нормальной практикой и традицией. Это показывало, что наличие текста ни в какой мере уже не вытекало из художественных особенностей самого жанра. Музыкальное содержание мессы отличалось полной образной завершенностью и не нуждалось в дополнительных «программных» элементах — слове и ритуале, как это было на ранних стадиях ее развития.

Не случайно мессы франко-фламандцев часто исполнялись инструменталистами — настолько очевиден их отвлеченный, условно скажем, «инструментальный», характер. Названия, предшествующие каждой части мессы, к тому времени уже не имели конкретизирующего характера. Они выполняли приблизительно такую же функцию, как обозначения *Allegro*, *Andante*, *Menuet*, *Scherzo*, *Presto* и т. д. перед частями сонатно-симфонического цикла.

Но если мы проследим образные истоки и интонационные связи зрелых месс ренессансного периода, то увидим, что их музыкальные образы (как это было и в классической симфонии) опирались на предшествующие и современные им явно программные жанры. Так, например, особенности мелодического письма мессы обобщали огромный опыт церковного псалмодирования, связанного и с молитвенным текстом и со всем окружением религиозной церемонии. Характерные драматические эффекты опирались на старинные традиции культовых антифонных напевов. Многоголосная структура мессы долго вырабатывалась в звукоизобразительных вокальных мадригалах и качциях. (В частности, имитация впервые получила право гражданства как программно-изобразительный прием в жанровых песнях, изображающих охоту, то есть погоню за зверем). Аккордовые обороты «славления» выросли из

музыки к торжественным придворным шествиям. В определенном типе мелодики отразились приемы сочинения светских песен на тексты ренессансных поэтов и т. п.

Таким образом, вне текста, вне ритуала, вне церковной обстановки музыкальные «темы» месс воздействовали на слушателя своими конкретными ассоциациями. Мистическое созерцание и ренессансное ощущение бытия, страх перед неведомым и радостное восприятие природы, погружение в себя и прославление бога — все эти образы уже сформировались в музыке, связанной со словом и ритуалом, прежде чем стало возможным их обобщение в отвлеченном «инструментальном» жанре зрелой ренессансной мессы.

А разве расцвет «чистого» непрограммного симфонизма на Западе в последней четверти XIX века (Брамс, Дворжак, Брукнер, Франк и другие) не находится в прямой связи с длительным развитием программной музыки? Ведь когда романтики только утверждали свою новую образную сферу, отличную от классицизма, содействие программы — слова или заголовка — было им жизненно необходимо. Вне текстов новой лирической поэзии не мог бы сформироваться романсный стиль Шуберта, послуживший основой не только для его собственных инструментальных произведений, но и для языка многих других композиторов XIX века. Литературная программа помогла Мендельсону, Берлиозу, Листу в инструментальных произведениях выразить внутренний мир «молодого человека XIX столетия». Программа была одновременно и творческой опорой для самого композитора и путеводной нитью для непосвященного слушателя.

Но к тому времени, когда на поприще искусства вступили Брамс и его современники, некогда непривычные образы, нуждающиеся в литературном раскрытии, уже стали «типическими интонациями», требовавшими отвлеченного обобщения (или, во всяком случае, допускавшими его). Кто не слышит в главной теме Четвертой симфонии Брамса отзвуки шубертовских романсов, в частности образов «Зимнего пути»? Разве не ясно, что *Allegro giocoso* из этой симфонии обобщает образы народных сцен, столь полюбившихся ранним романтикам и разрабатывавшихся ими за полвека до

Брамса? Напомним хотя бы сцены охотничьего праздника из «Волшебного стрелка» Вебера или «хороводные» «крестьянские» эпизоды «Рейнской симфонии» Шумана. И воспринимаются ли симфонии Брукнера вне их программных прототипов — симфонических сцен из вагнеровских музыкальных драм? А как ясно слышатся в симфониях Дворжака отзвуки народных танцевальных сцен из «Проданной невесты» и «Влтавы» Сметаны или «Славянских танцев» самого автора!

Но почти в то же время, когда в этих симфониях находили высокое художественное обобщение отстоявшиеся образы и интонации своей эпохи, параллельно им в новых программных жанрах уже прокладывались иные пути. Малер и Дебюсси, Р. Штраус и Скрябин, молодой Стравинский и молодой Прокофьев, равно как и другие композиторы, искали и находили свою сферу образов в произведениях подчеркнуто программного характера — кто в симфониях, опирающихся на слово и вокальную музыку, кто в романсах и программных фортепианных миниатюрах, кто в симфонических поэмах, кто в балетах и операх и т. д. и т. п. Вспомним хотя бы, что «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси, первые симфонии Малера, «Тиль Эйленшпигель» Р. Штрауса — ровесники Шестой симфонии Чайковского и Пятой Дворжака.

В наше время, в эпоху особенно интенсивных исканий, нетрудно проследить даже в пределах творческого пути одного композитора наличие и глубокую взаимозависимость программной и «чистой» музыки, например, у Прокофьева или Шостаковича.

Особенно интересную, современную разновидность программности, порожденную нашим веком, представляет собой музыка для кино. Кино, быть может, наиболее характерный и безусловно самый массовый вид искусства XX столетия, постепенно вырабатывает свою сферу музыкальных образов, столь же типичных для нашего времени, сколь были характерны, например, героико-трагические, пасторальные или буффонные образы оперы XVIII века для той эпохи. И подобно тому как в свое время оперные интонации преломились в тематизме «чистой» классической симфонии, так типичные музыкальные кинообразы нашего времени уже

безусловно нашли свое отражение в современной инструментальной культуре, и прежде всего в творчестве Шостаковича. Мне представляется, что проследить связи между эстетикой современного киноискусства и некоторыми новыми чертами инструментальной музыки XX века — одна из самых увлекательных и актуальных задач, которую может поставить перед собой молодой исследователь.

3

Заслуживает внимания большая, по существу еще не разработанная проблема того, какую систему образов «избирает» каждая эпоха, каждая культура для воплощения в музыкальном творчестве своих идей.

Известно, что из всех многообразных, разносторонних, пестрых исканий, характеризующих каждый исторический период, в золотой фонд классического искусства входят лишь те, которые открывают новую музыкально-образную сферу, выражающую определенные идейные течения своего времени. На протяжении всей известной истории развития музыкального искусства идейные течения редко выражались непосредственно, а как правило преломлялись через более отдаленные художественные ассоциации. Так, например, идея всенародного патриотизма, которой были охвачены широчайшие круги Германии в период национально-освободительных войн первой четверти XIX века, в музыке приняла обличье наивной народной сказки «Волшебного стрелка». Идею борьбы за народную национальную культуру выразили не батальные картины, а шелест леса, звуки охотничьих рогов, образы сказочной фантастики.

Тема «утраченных иллюзий», столь типичная для «века банкиров и торгашей», в музыкальном искусстве воплотилась не через «бальзаковские» реалистические образы, а посредством лирической «темы развенчанной любви», определившей замысел «Фантастической симфонии».

Идея конфликта между личным началом и общественной необходимостью, характерная для предреволюционной эпохи конца XVIII столетия, в музыке впервые воплотилась в виде мифологической сцены в Аиде

из глюковского «Орфея». Напряженный диалог между Орфеем и фуриями открыл целую галерею героико-трагических образов, которые стали типичными для «глюко-бетховенской» эпохи как олицетворение духа великих гражданских столкновений.

Обратимся и к нашему времени. Не вправе ли мы думать, что жизненность оперы Гершвина «Порги и Бесс» обусловлена тем, что ее музыка воплощает более широкую, более обобщенную идею, чем можно было бы думать исходя из особенностей сюжета? За картинами жизни негритянского народа с его неиссякаемым оптимизмом, силой веры и полнотой чувств несомненно скрывается мечта о внутренней свободе, о нерастраченном, цельном духовном мире, о подлинно дружеских, человеческих отношениях, которой проникнута эмоционально скованная жизнь «индустриальных рабов» современного капиталистического мира.

А в чем живучесть, в чем секрет большого эмоционального воздействия оперы «Воцтек» Берга — этой беспощадной картины «темного царства» без «единого луча света»? За ее жуткими образами, символизирующими идею «заката», не скрываются ли на самом деле тоска по утраченным гуманистическим идеалам (как не хватает их героям «Воцтека»!), сострадание к «маленькому человеку», затерянному в бездушном и беспросветном мире. Эта тема «тоски по гуманизму», столь ясно ощутимая в опере Берга, в дальнейшем становится типичной для лучших произведений литературы, киноискусства и музыки капиталистического Запада наших дней.

Таких примеров в истории музыки множество. Важно было бы заняться не только «расшифровкой» более общих, социальных идей, преломленных через различные художественные мотивы, но и попытаться установить общие закономерности, лежащие в основе образной системы музыкального искусства. Подобная проблема упирается и в черты эпохи, и в характерные признаки культуры, истории, художественных традиций и отстоявшихся народно-национальных идеалов страны, породившей то или иное произведение искусства. Актуальность этой темы с точки зрения проблем многонациональной советской музыки не вызывает сомнений.

Достижением музыковедения последних лет, в частности советского, является стремление рассматривать музыкальное искусство в связи с другими проявлениями художественного творчества той же эпохи и той же национальной культуры. Не приходится говорить о том, как обогащает этот подход методику и результаты наших исследований. Глинка — Пушкин — петербургская архитектура; Шуберт — Гёте — венская культура периода «танцующего конгресса»; Берлиоз — Мюссе — Гюго — Делакруа; Чайковский — Толстой — Чехов — МХАТ; Дебюсси — импрессионисты в живописи — символисты в поэзии и т. д. и т. п. — как много в художественном стиле перечисленных здесь композиторов раскрывается и уточняется через связи с другими областями современного им искусства! Вместе с тем именно этот широкий общекультурный фон сам подсказывает и другую сложнейшую историческую проблему — проблему специфической неповторимости музыкального искусства, ясно проступающей, если мы сравним его с театром, живописью, литературой соответствующего периода. Сплошь и рядом особенности музыкального творчества выявляются через черты отличия от других искусств яснее и ярче, чем через черты общности.

Так, например, в XVII веке в театре, архитектуре, живописи сложился законченный классицистский стиль. В музыке же этой эпохи о зрелом классицизме можно говорить только с большими оговорками. Трагедия Корнеля и Расина, архитектура Версаля, живопись Пуссена или Лебрена не имеют подлинных эквивалентов в музыке «предбаховского поколения». Ведь явления, которые мы относим к классицистскому стилю в музыке, не только принадлежат к более позднему времени, но по существу во многом отличаются от эстетики классицизма в литературе, театре, архитектуре и других искусствах. (Люлли — единственный композитор XVII века, в музыкальном языке которого ясно проступают стилистические признаки классицизма. Однако общая концепция его лирических трагедий скорее «барочная», чем классицистская.)

Еще более разительный пример — общественная роль, идейное содержание, уровень художественного совершенства музыкального искусства эпохи Возрож-

дения на фоне других искусств. Ведь если эпоха Ренессанса знаменует величайший подъем живописи, скульптуры, архитектуры, литературы, выразившийся в появлении подлинно великих, вершинных явлений, то в музыке XIV, XV, первой половины XVI столетий о «вечных» классических образцах можно говорить лишь с оговорками. Для других искусств античное искусство было путеводной звездой, приведшей их к полному раскрепощению от эстетики католицизма. Музыкальное же искусство на протяжении всей ренессансной эпохи продолжало сохранять глубокую зависимость от церкви, а обращение музыкантов Возрождения к античности очень часто принимало форму сугубо абстрактного, умозрительного теоретизирования. Мы лучше поймем идейное содержание, эстетический облик, пути развития музыкального искусства той эпохи, если будем изучать черты ее специфичности и неповторимости по сравнению с другими искусствами, а не только делать упор на их общности.

А как любопытно сопоставление картины застоя музыкального искусства Англии примерно с середины XVIII и почти до конца XIX веков с замечательным творческим размахом английской живописи этого же периода! Не менее интересно было бы сравнить судьбу музыки и литературы США на протяжении всей истории американской культуры. Самобытная литературная школа США сформировалась очень рано, по существу уже на рубеже XVII и XVIII столетий. Национальная же музыка долгое время оставалась на том уровне, который господствовал в Старом Свете в период первоначальной колонизации. Одновременно с творчеством Марка Твена и Уолта Уитмена в музыке США сохраняли актуальность традиции дошекспировской культуры.

Аналогичные ситуации встречаются и в более близких нам художественных явлениях. Так, например, мы безнадежно запутались бы в картине развития западноевропейской музыки прошлого века, если бы стремились находить в ней полные параллели к литературе того времени. При всей их взаимной близости, при наличии множества точек соприкосновения, музыкальное творчество развивалось своим путем. Можно ли в музыкальном творчестве XIX века наметить грани, подоб-

ные тем, которые отделяют реалистическую литературу от романтической, или пассивный реакционный романтизм от действенного? Эти категории, вне которых невозможно изучение литературы Запада прошлого столетия, для музыкального творчества искусственны и неубедительны.

Изучение музыки в этом разрезе может пролить свет и на некоторые проблемы нашего времени. Так, например, тема урбанизма, весьма существенная в изобразительном искусстве XX века, в музыке обречена на второстепенную роль, проявляясь в исключительном скорее, чем в типичном, и т. п.

Проблем такого рода множество. Мною ни в какой мере не исчерпаны даже те немногие, которые уже и сейчас ясно вырисовываются. И все же я надеюсь, что немногочисленные темы, затронутые в настоящей статье, способны убедить молодых музыковедов в том, что во многих случаях обращение к далекой истории означает не уход из современности, а, наоборот, более тесное сближение с ней.

Проблема стиля в музыке Ренессанса до сих пор не только не разработана, но, по существу, даже и не поставлена.

Создала ли эпоха Возрождения единый стиль в музыке, или мы, говоря о культуре Ренессанса, вправе утверждать, что она представлена несколькими разнообразными стилистическими направлениями? В какой мере допустимо, как это было принято в музыкознании прошлого века, ограничивать музыкальный Ренессанс только теми течениями конца XVI века, которые привели к «возрождению» античной драмы? Наблюдается ли ясный стилистический водораздел между музыкой церковной традиции и возникшими тогда городскими светскими жанрами? И, наконец, чем отличается развитие музыки от развития других искусств в ту эпоху огромного интеллектуального и художественного подъема?

Без ясной, целенаправленной постановки этих и подобных проблем мы не в состоянии даже приблизиться к разрешению кардинального вопроса: сложился ли в музыке ренессансной эпохи единый стиль.

Ясной точки зрения на эту проблему в нашей музыковедческой литературе нет. Да и в трудах зарубежных ученых она далеко не всегда поставлена или определенно сформулирована, а порой даже сознательно обойдена. Так, например, в обширном, по существу классическом труде П. Ланга¹, посвященном европейской музыкальной культуре, где весьма значительное место отведено эпохе Ренессанса и где предпринята попытка связать

¹ Lang P. Music of Western Civilization. New-York — London, 1942.

характерные черты музыки того времени со стилистическими особенностями живописи и архитектуры, проблема музыкального стиля Возрождения не выявлена сколько-нибудь последовательно. Понятия «музыкальная культура эпохи Возрождения» и «музыкальный стиль Ренессанса» непрерывно подменяются одно другим.

Известный музыковед А. Эйнштейн² начинает свое развернутое предисловие к капитальному трехтомному изданию итальянских мадригалов с заверения, что он даже не будет пытаться определить столь сложное, расплывчатое и противоречивое понятие, как музыкальный Ренессанс. В этих же традициях продолжает рассматривать культуру Возрождения и Г. Риз, автор фундаментального труда, посвященного ренессансной музыке³.

Какие же особенности музыкального искусства XIV—XVI столетий по сравнению с изобразительным искусством, а также театром, литературой, архитектурой, затрудняют постановку вопроса о стиле в ренессансной музыке? Их выяснение и уточнение является, на наш взгляд, важнейшей необходимой предпосылкой разработки самой проблемы.

2

Первая особенность, возникающая перед исследователем музыки Возрождения, — отсутствие в этой культуре вплоть до второй половины XVI века классических обобщающих произведений.

Палестрина и Орландо Лассо, — вот, по существу, первые художники, в которых последующая эпоха увидела классиков. То обстоятельство, что музыкальное творчество предшествующих столетий до недавнего времени занимало ничтожно малое место в концертной жизни, нельзя объяснить одной лишь нашей ограниченностью.

Разумеется, перелом, происшедший на пороге XVII столетия от старополифонического к гомофонно-гармоническому стилю, неизбежно привел к тому, что слушатели,

² Einstein A. Italian Madrigal. New-York, 1943.

³ Reese G. Music of the Renaissance. New-York — London, 1955.

воспитанные на классических образцах эпохи Просвещения, утратили восприимчивость к искусству догомофонной эпохи. Однако, имея в виду научную аргументацию, станем на самую широкую точку зрения. Допустим, что музыкальные законы тональной и мелодической музыки вовсе не олицетворяют высшие возможности музыкального искусства. Согласимся с тем, что если музыкальное творчество современников Рафаэля, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Чосера, Петрарки, Ронсара и др. не является, в отличие от творчества художников и писателей той же эпохи, неотъемлемым элементом нашего культурного наследия, то в этом виновата недостаточная широта нашего кругозора.

И тем не менее, даже принимая подобную точку зрения, мы наталкиваемся на факты, которые сразу заставляют усомниться в том, что до XVI века в музыке были созданы величайшие классические ценности. Об этом прежде всего говорит отношение самих современников к музыкальному искусству средневековья и раннего Возрождения.

Буквально в те самые годы, когда Вазари создавал жизнеописания итальянских архитекторов, художников и скульпторов эпохи Ренессанса, в полной мере отдавая себе отчет в значении переворота, свершившегося в изобразительном искусстве на рубеже XIV века, выдающийся теоретик музыки Глареан писал, что подлинная музыка зародилась не ранее, чем лет за семьдесят до того (то есть до 1547 года). Столетием раньше Тинкторис высказал такую же мысль по отношению к современной ему музыке («Только последние сорок лет дали достойные музыкальные произведения»⁴). Сравним эти высказывания с высокой оценкой Джотто и живописцев раннего Возрождения, которые мы находим у Леонардо да Винчи, Эразма, Дюрера. Вспомним, наконец, с какой легкостью, с какой глубокой убежденностью в «неполноценности» варварской полифонии отвернулись от достижений музыкальной культуры эпохи Ренессанса теоретики зарождающейся музыкальной драмы.

Правда, на пороге XVII века ренессансная полифония достигла очень высокой зрелости, и в эти годы даже в

⁴ Lang P. Op. cit., p. 198.

музыкальных кругах пробудился интерес к музыкальному искусству недавнего прошлого. Тем более характерно пренебрежение, высказываемое создателем музыкальной драмы по отношению к своим предшественникам. Оно отражало ту типичную традицию отрицания предшествующего искусства, которая установилась в музыке на протяжении многих веков. Ведь даже Палестрине, творчество которого в огромной степени опиралось на достижения франко-фламандской школы предшествующего века, и его поколению имя Окегема ничего не говорило.

И сегодня вся музыкальная культура XIV, XV и первой половины XVI столетия в исторической перспективе воспринимается в большой мере как длительная подготовка классических образцов эпохи позднего Ренессанса — Палестрины, Орlando Лассо и в известной мере предшествующего творчества Жоскена Дебре.

Подобно тому как искусство венских классиков полностью вобрало в себя достижения предшественников и Моцарт, Гайдн, Бетховен затмили яркие и смелые для своего времени находки Филиппа Эмануэля Баха, мангеймской симфонической школы, Христиана Баха, раннего Глюка и других, — все многообразные явления музыкальной культуры XIV—XV столетий были поглощены последними великими полифонистами ренессансной эпохи.

Возникает вопрос: не вправе ли мы таким же образом установить особенности ренессансного стиля в музыке, изучая лишь классические образцы второй половины XVI века? Ведь особенности сонатно-симфонического стиля венских классиков мы вполне способны выявить, анализируя только их собственное творчество и минуя всех предшественников.

Эта аналогия кажется убедительной только на первый взгляд. При более пристальном рассмотрении она оказывается иллюзорной.

Венской классической школе предшествовали интенсивные искания, охватившие очень короткий период: между первыми итальянскими симфониями и сонатами и первыми зрелыми произведениями Гайдна проходит немногим более четверти века. Если же мы захотели бы обойти искусство предшественников Палестрины, то нам пришлось бы игнорировать музыкальное творчество по

крайней мере двух с половиной — трех столетий. Кроме того, в век Просвещения все многообразные и разноразличные музыкальные школы тяготели к единому инструментальному стилю; в музыкальной культуре XVIII века послебаховского поколения⁵ трудно обнаружить какое-либо значительное явление, которое не было бы отражено у венских симфонистов. В отношении же классиков хоровой полифонии позднего Ренессанса картина представляется совсем другой: «Палестриновская школа» выразила далеко не все течения в музыке эпохи Возрождения.

В середине XVI века одновременно с хоровой мессой, олицетворяющей высшее достижение «философского» начала в музыке, складывается и итальянский мадригал — квинтэссенция субъективной лирики. Параллельно с углубленной, отрешенной от мира, возвышенной музыкой римской школы развивалось также и блестящее, декоративное, «театрализованное» искусство венецианцев, «земное» и чувственное по своему характеру и только формально связанное с внешними традициями культа. Его будущее — в музыкальном театре и драматизированных ораториях XVII века. Наиболее яркая «ренессансная» линия в западноевропейской музыке той эпохи — уже сложившиеся светские городские и придворные жанры⁶ — эстетически отдалена от творчества классиков хоровой полифонии XVI века. Ее пути устремлены к новому художественному стилю — к ранней опере и инструментальной сюите, которые только лишь к концу XVII столетия достигнут зрелости.

Таким образом, именно те направления в музыке XIV—XVI столетий, которые складывались в светской городской среде и особенно непосредственно отразили чисто ренессансное мироощущение, — они-то и не успели получить в эпоху Ренессанса высокого художественного обобщения.

⁵ «Послебаховским поколением» мы условно называем тех композиторов, которые порвали с полифонией стиля «барокко» и разрабатывали галантно-чувствительный стиль. Хронологически они не обязательно следовали за поколением Баха и Генделя, а могли и принадлежать ему.

⁶ Каччин, баллады и мадригалы *Arg nova*, фроттолы и вилланеллы, инструментальные танцы, французская звукоизобразительная песня, лютневый репертуар.

Здесь мы затрагиваем вторую важнейшую особенность — огромное значение церковной музыки в период Возрождения.

Почему высшее достижение музыкальной культуры той эпохи — не та «ренессансная» линия, которая воспевала радость бытия, чувственные, красочные стороны жизни? Ведь эти образы, зародившись на рубеже XIV века, последовательно проходят через всю эпоху, поочередно воплощаясь то в ранних мадригалах, то в бургундских канцонах, то в изобразительных песнях Жан-некена, то в венецианских карнавалах, то в фроттолах и вилланеллах, и даже проникают, как мы видели выше, в культовую музыку венецианцев.

Почему облик классических образцов ренессансной музыки так мало предопределен гуманистической линией, которая была связана с возрождением античных идеалов и играла столь важную роль в расцвете всех других искусств той эпохи? По существу, вплоть до музыкальной драмы, зародившейся на пороге XVI века, подобная сфера ренессансной музыки неизменно занимала второстепенное положение.

Оценивая музыку той далекой эпохи в исторической перспективе, мы видим, что только в одной образной сфере она осталась непревзойденной: образы созерцания, найденные художниками Возрождения, остались своеобразными эталонами выразительности и для всех последующих композиторов. Месса, ведущий музыкальный жанр ренессансной эпохи, остается идеальным жанром для выражения отвлеченной возвышенной мысли вплоть до наших дней — от Жоскена Дебре, Палестрины, Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена до Брукнера, Стравинского или Мессиана.

Не случайно Бетховен не только в «Торжественной мессе», но и в Девятой симфонии и в поздних квартетах как бы возрождает (на новой основе) выразительные принципы классиков старинной хоровой полифонии. Подобно тому как ранние романтики «открыли» в музыке сферу народной фантастики, а тема революционной героики типична для художественного поколения Глюка — Бетховена, или настроение катастрофического предчувствия — для ранних экспрессионистов, — так поздний Ре-

нессанс в музыке ассоциируется с образами созерцания, художественная убедительность которых в полной мере сохранилась и по сей день.

Почему же именно эта образная сфера была разработана с таким совершенством в музыкальном творчестве эпохи Возрождения?

От своих истоков до позднего Ренессанса включительно профессиональное музыкальное искусство Западной Европы было неразрывно связано с католической церковью. В ту далекую эпоху именно музыка была главным носителем католической идеи. Непосредственный участник богослужения, музыка, быть может в большей мере, чем слово, воздействовала на прихожан. Латинский текст, непонятный народу и отрешенный от обыденной речи, от повседневной жизни, мог подчинить массовую аудиторию мистическому настроению молитвы главным образом через свое музыкальное воплощение. На протяжении тысячи лет церковники неустанно следили за тем, чтоб культовая музыка воздействовала на прихожан в определенном эмоциональном плане. Хорошо известно, что она непрерывно подвергалась народным влияниям и церковь с этим мирилась. В противном случае отрыв от художественного мышления народа привел бы ее к полной потере власти над психологией и эмоциональным миром прихожан. Вся история церковной музыки средневековой и ренессансной эпох представляет собой непрерывную борьбу грегорианских и антигрегорианских тенденций. Постепенное внедрение в богослужение антицерковных элементов, таких, как секвенции и тропы, лауды и гимны, орган и раннее многоголосие, а затем и развитые полифонические жанры, оттесняющие на задний план грегорианские напевы, свидетельствуют об уступках церкви художественным требованиям народа.

И, тем не менее, широко используя светское народное искусство, церковная музыка неизменно подчиняла его своей эстетике. Пусть гуманистические ренессансные влияния проникали в церковную музыку, вдохнув в нее новую жизнь. Пусть фламандцы настолько позабыли идею грегорианского хора, что *cantus firmus* в их мессах стали служить народные песни на народных диалектах. Пусть процесс «засорения» музыки богослужения светскими влияниями зашел так далеко, что Три-

дентский собор был вынужден поставить вопрос о запрещении полифонии в церкви. И все же не народная эстетика подчиняла себе искусство церкви, а католическое мироощущение продолжало господствовать над народными элементами, привнесенными в церковную музыку.

Классики старинной хоровой полифонии, в особенности величайший из них — Палестрина, в своем творчестве выражают господствующую идею церковной мессы: настроение глубокой сосредоточенности, погруженности во внутренний мир, отрешенности от всего обыденного, мелкого, чувственного. Не обязательно божественное, мистическое начало, но обязательно образы отвлеченной, возвышенной мысли характеризуют эмоциональную сферу мессы. Даже итальянский мадригал — высшее достижение светской линии в ренессансном искусстве — несет на себе отпечаток созерцательности. По своим выразительным приемам он гораздо ближе к мессе, чем к итальянским народно-бытовым жанрам. Ему совершенно чужды те элементы движения, коллективно организованного действия, народной песенности, которые характеризуют фроттолы, вилланеллы, лютневые пьесы позднего Возрождения. Сравним протестантский хорал, близкий демократической городской культуре и характеризуемый маршевыми, гимническими элементами, периодичными ритмами, напевной мелодией, с мессами и мадригалами того же времени. Разница между созерцательным характером католической мессы и народно-жанровым обликом протестантского хорала предстанет с предельной ясностью.

Для художников-живописцев Возрождения евангельские сюжеты часто играли лишь внешнюю роль. В мессах Баха, Моцарта, Гайдна драматические, лирические, а иногда и непосредственно оперные элементы, вторгаясь в традиционную форму, радикально преображали ее эстетический облик. Но в ренессансной мессе, в ренессансном мотете и мадригале на первом плане оставалась идея внутренней эмоциональной сосредоточенности. И ей идеально соответствовало именно хоровое звучание а cappella. Не случайно и самостоятельное инструментальное письмо, и гибкая выразительная мелодика, связанные с сольным пением, появляются только в театрализованной и лирической музыке XVII столетия («оперного века»). В искусстве же Возрождения они еще под-

чинены закономерностям полифонической конструкции и звучанию многоголосного хора с его малоразвитым тембровым мышлением, относительно малой подвижностью ритмов и гармоний, равноправием и подчиненностью всех голосов звучанию целого.

Почему же в эпоху гуманизма, в эпоху столь бурного расцвета светской мысли, господствующим музыкальным жанром была месса, непосредственно связанная с эстетикой католического культа? Очевидно потому, что ведущим организационным центром музыкального профессионализма вплоть до конца XVI столетия продолжала оставаться католическая церковь.

По существу с конца VI века, со времени организации *Schola cantorum* и до периода рождения оперы, ведущие музыкальные кадры Европы — не только певческие, но и композиторские — неизменно формировались вокруг католической церкви. Сила и влияние ее музыки были немыслимы вне высокоорганизованного и непрерывно развивающегося профессионализма. Она выполняла ту функцию общественного института, обладающего мощными материальными ресурсами и жизненно заинтересованного в развитии музыки, без которого, как показывает история, вообще невозможно появление профессиональной школы высокого уровня.

До нас дошло множество материалов, свидетельствующих об огромном расцвете светской музыкальной культуры в период Возрождения: не только деревенский и городской фольклор, но и музыкальное творчество образованных городских кругов, и придворная музыкальная жизнь, и «гражданские» праздничные карнавалы, широко культивируемые в городской среде, и пышная музыка быта богатых бюргеров и т. д. и т. п. Мы знаем, что бытовая инструментальная музыка расцвела именно в то время и что бытовое хоровое пение достигло тогда исключительно высокого уровня. И гуманистические кружки или маленькие «школы», культивировавшие светскую музыку, — тоже характернейший элемент культуры Ренессанса: вспомним многочисленные содружества поэтов и музыкантов, драматические спектакли или отрывки из античных драм, положенные на музыку.

Предпосылки для возникновения крупной творческой светской школы, казалось, были налицо. И одна-

ко ни придворная среда, ни круги теоретиков-гуманистов, ни городские гражданские организации, ни бюргерская среда, ни возникшие в XVI веке музыкальные издательства не могли ни в какой мере соперничать с церковью как с организационным центром музыкального профессионализма. Почти все композиторы Ренессанса работали в церкви, и развитие композиторского мастерства в ту эпоху связано почти исключительно с церковными полифоническими школами.

Именно поэтому ведущим музыкальным жанром продолжала оставаться месса. Поэтому все свои смелые творческие находки, все свое интенсивное художественное экспериментирование композиторы эпохи Возрождения осуществляли внутри мессы. Поэтому, несмотря на мощные светские влияния, характерные для эпохи гуманизма, профессиональная хоровая музыка XIV—XVI веков несет на себе глубокий след если не религиозности в прямом смысле, то безусловно созерцательности. Поэтому черты художественного стиля мессы ощутимы и в светских полифонических жанрах — в канцоне и позднем мадригале, которые, при всей своей значительности, все же не возвысились до сложности и совершенства, до масштаба и художественной глубины философского жанра мессы. Поэтому история светской профессиональной школы такого высокого художественного уровня, который бы позволил нам сравнить ее с литературой и философией, начинается только в XVII веке, когда традиции собственно ренессансной культуры отходят уже в область прошлого.

4

По сравнению с другими искусствами, для музыки эпохи Ренессанса проблема античности должна быть поставлена совсем особым образом. Если для изобразительных искусств, для архитектуры и театра огромное стимулирующее значение в разработке нового художественного стиля имели классические образцы античности, то для музыки Возрождения их воздействие второстепенно. Оно не только сильно запоздало по сравнению с другими искусствами (по существу, влияние античных идей на музыкальное искусство можно обнаружить только с середины XVI века), но при этом,

как ни парадоксально, подчас играло ретроградную роль.

Основная причина того, что музыкальная культура эпохи Возрождения развивалась в полнейшем отрыве от античного искусства, — отсутствие художественных образцов. Музыка Древней Греции и Рима не дошла до средневековой Европы, а редчайшие сохранившиеся ее записи не были расшифрованы до нашего века⁷. Музыканты Ренессанса не видели перед собой классических античных образцов, которые они могли бы реально противопоставить аскетическому христианскому идеалу.

Разработка проблем античной музыки до середины XVI века носила сугубо теоретический характер, не имея отношения к практике ни в сфере церковной, ни в сфере светской музыки. Правда, научная достоверность в изучении античного искусства в эпоху Ренессанса значительно превзошла средневековье, тем не менее отвлеченно-умозрительный характер схоластического теоретизирования сохранился в большой мере и у теоретиков-гуманистов. Мы наблюдаем у них то же стремление искусственно применить к европейской культуре законы античной музыки (или, точнее, законы античной теории музыки), какое характеризовало и средневековую схоластику.

Черты умозрительности в высказываниях гуманистов сохранились даже тогда, когда в самой музыке Европы сформировались новые явления, действительно имеющие известные точки соприкосновения с античной культурой. Так, например, в результате двухвекового развития музыки на основе национальной светской поэзии (начиная с *Arts nova*) проявилось ясное тяготение к мелодическому стилю и к синтезу музыки и поэзии. Одновременно усиливающееся значение театра в общественной жизни Западной Европы сказалось в появлении многочисленных предвестников «музыкального филиала» драмы. Таким образом, налицо элементы общности с античной лирикой и античной драмой, но (подчерки-

⁷ Попутно здесь возникает вопрос о непрерывной преемственности как о важнейшей предпосылке доступности музыкального языка. Если даже предположить, что античные записи были бы расшифрованы, то совсем невозможно поверить в их художественное воздействие на европейца эпохи Возрождения.

ваем еще раз) они возникли и развились в полнейшей независимости от античных теорий искусства.

В обоих случаях теоретики-гуманисты пытались повернуть развитие творчества в сторону от живых современных путей к абстрактным античным схемам. Так, весьма показательно, что теоретики «Плеяды» разработали подробнейшую мензуральную теорию, основанную на принципах поэтической акцентуации в древней греческой лирике. Эта теория шла коренным образом вразрез с современными прогрессивными тенденциями формирования нового, связанного с народно-песенными жанрами, ритмического мышления, которое впоследствии стало господствовать в музыкальном языке классицизма. Ритмические же схемы, разработанные французской «Плеядой», в основном остались достоянием музыкально-исторических архивов.

Не менее яркий пример — флорентийский кружок поэтов и музыкантов, создавших первую *dramma per musica* по образцу античной трагедии. Их произведения тяготели в драматургическом отношении к античной трагедии и к античной лирике, в музыкальном — к греческой монодии, которая подчинялась акцентам поэтической речи. Первые оперные композиторы принципиально игнорировали многоголосную хоровую культуру предшественников и песенную мелодику, свойственную народно-бытовым жанрам позднего Возрождения. В такой же степени они чуждались и комедийных реалистических сюжетов, проникавших в мадригальные представления из итальянской комедии масок. А между тем музыкальная драма стала жизненным жанром только потому, что она преодолела искусственные схемы поклонников античности.

Единственное, что связывает зрелую оперу XVII и первой половины XVIII века с идеалами гуманистов — создателей музыкальной драмы, — тяготение к мифологическим сюжетам. К тому же вероятнее всего, что оно сохраняется в опере благодаря связям с современным театром (то есть с классицистской трагедией), а отнюдь не как продолжение традиции гуманистов. Ведь уже через несколько лет после первой музыкальной драмы драматургия оперы стала сближаться с современным ей театром, а ее музыкально-выразительные средства радикально разошлись с искусственно культивируемой

монодий. В оперной музыке возродились на новой, гармонической основе и многоголосное звучание, и песенная музыкально-закругленная мелодика, свойственная народно-бытовым жанрам, и периодические ритмы, характерные для танцевальной музыки Западной Европы.

Приведем еще один пример принципиального расхождения устремлений теоретиков-гуманистов с реальной музыкальной практикой современности. Их идеалом был синтез музыки и поэзии в духе античной монодии. В ренессансной музыке тенденция к слиянию этих двух искусств воплотилась с особенным совершенством в итальянском мадригале XVI века. А между тем мадригал представляет собой полифонический хоровой жанр, не имеющий ничего общего с одноголосной античной музыкой и характеризующийся скорее богатством гармонических красок, чем ясно выраженной мелодией. Так же и известные еще до зарождения оперы попытки переложить на музыку отрывки из античной драмы основывались во всех случаях на хоровой полифонии, а не на превозносимой гуманистами античной монодии.

Теоретические труды гуманистов несомненно сыграли большую положительную роль в расширении идейного и художественного кругозора просвещенных любителей музыки в эпоху Возрождения. Но только во второй половине XVI века их влияние становится скольконибудь ощутимым в музыкальной жизни того времени. Воздействовало ли оно реально на музыкальное творчество позднего Возрождения? Этот вопрос все еще остается спорным. Несомненно, однако, что музыкально-теоретические труды гуманистов представляют значительно больший интерес для истории мысли о музыке, чем для истории самого музыкального творчества эпохи Ренессанса. Даже единственное значительное и жизненное художественное явление, которое можно непосредственно связать с теориями гуманистов, а именно, родившаяся на рубеже XVI—XVII столетий музыкальная драма, порывает с господствующими в музыке Возрождения направлениями. Эстетически и стилистически она всецело принадлежит уже следующей эпохе.

ХУДОЖНИК ПЕРЕЛОМНОЙ ЭПОХИ — КЛАУДИО МОНТЕВЕРДИ

Монтеверди — современник Шекспира и Тассо, Рубенса и Караваджо. С Рубенсом и Тассо его роднит служба при дворе герцогов Гонзага в Мантуе, где он провел значительную часть жизни. Его мадригалы неразрывно связаны с поэтической лирикой Тассо, а оперное творчество вызывает ассоциации с драматургией Шекспира. Очень велик соблазн рассматривать Монтеверди в одном ряду с другими представителями блестящей художественной плеяды конца XVI — начала XVII столетий: их творчество действительно отмечено явными точками соприкосновения.

И однако никогда нам не постичь всего величия Монтеверди, весь масштаб осуществленного им новаторства, грандиозные последствия найденных им путей, если мы не отрешимся от стремления искать параллели между ним и современными ему деятелями, творившими в других областях искусства.

Только на фоне особых судеб музыкального творчества фигура Монтеверди вырисовывается во всей своей значимости. Перед композитором его эпохи возникали проблемы, которых не знали ни Шекспир, чье искусство ознаменовало кульминацию в драматургии Ренессанса, ни Тассо, которому предшествовало более десяти поколений светских поэтов, начиная с Данте и Петрарки, ни живописцы Караваджо и Рубенс, область творчества которых вдохновлялась и оплодотворялась реальными античными образцами на протяжении нескольких столетий. Монтеверди творил в обстановке, которая по своей противоречивости, сложности, по своему переломному значению не имеет себе подобных во всей известной нам истории музыки, кроме, разве, нашей современности.

Для музыкального творчества осознание Ренессанса пришло только в середине XVI века. В этот период творческая мысль устремилась к гуманистическому идеалу, который для других искусств давно успел стать реальностью. Незадолго до рождения Монтеверди музыканты впервые заговорили о том, что после длительного застоя, мрака, «летаргического сна» их искусство наконец также достигло высот древней классики. Подобно живописи, скульптуре, архитектуре, поэзии, драме, музыка (или точнее, теоретическая мысль в области музыки) прочно отождествляла этот идеал с античностью.

Вместе с тем расцвет гуманистических теорий совпал по времени с крупнейшими переменами в самом музыкальном искусстве. Именно в XVI веке старинная полифония достигла непревзойденных высот, но на смену ей уже шли предвестники новой, гомофонно-гармонической тональной эпохи. Светская музыкальная культура, связанная с просвещенными аристократическими центрами, впервые стала соперничать с могущественной многовековой церковной традицией. Эта «смена веков» носила столь явный и радикальный характер, что музыкальный мир раскололся на два враждующих лагеря с непримиримыми представлениями о том, как должно воплотиться ренессансное начало в музыке. Каждый лагерь имел свое кредо, а в воззрениях противника видел либо ретроградные, либо упадочнические идеи, сулящие музыке гибель.

Так, многие крупные ученые (Глареан, Царлино, Гафорио и другие), безмерно преклонявшиеся перед нидерландской полифонической школой, и в особенности перед ее самым выдающимся представителем Жоскеном Дебре, провозгласили его творчество вечным критерием классического в музыке, непревзойденным олицетворением Ренессанса. Всякое стремление поколебать незыблемые принципы этого «совершенного искусства» (они так и называли его — «ars perfecta») представлялось им признаком разложения, «началом конца». Они отказывались видеть в новейших течениях разумное начало и скорбели о том, что новая музыка лишена «простоты, серьезности, искренности» классического искусства и третировали ее как «декадентство» и «сверхрафинированную культуру».

«Жоскен оставил миру абсолютные образцы классического сочинения... Лучшее, что можно сделать, это увековечить его искусство, так как оно никогда не может быть превзойденным, — писал Глазев в своем известном труде «Dodecachordon». — Но, увы! Музыкантам хочется изобретать нечто новое. И вот новое искусство докатилось до безудержной распущенности... Отклонившись от путей, намеченных нашими отцами, молодые композиторы создают... искаженные произведения, в которых нет никаких достоинств, кроме новизны...»¹

Царлино, несколько более спокойно относившийся к новым школам, высказывал уверенность в том, что «тревожные признаки разложения являются симптомами поверхностного заболевания», а не сколько-нибудь «существенного упадка классического искусства»². Однако и он, скончавшийся на пороге рождения оперы, так и не признал возможности появления нового стиля в музыке, независимого от классической нидерландской полифонии.

Не менее крайние позиции занимали противники этих ученых — будущие создатели музыкальной драмы, ярые «нигилисты» по отношению к фламандской полифонии. Как неоднократно бывало в истории музыки, радикальный разрыв с прошлым осуществляла или стимулировала молодежь, полностью свободная от цеховой психологии или даже не связанная с профессиональными композиторскими кругами. Вспомним хотя бы, какую роль сыграл Кальцабиджи для реформы Глюка, шубертовский кружок в создании романтической вокальной лирики, Мусоргский (и вообще кучкисты) в развитии современной гармонии. Так и гуманистически образованная молодежь XVI века, группировавшаяся вокруг придворных академий, смело пренебрегла композиторскими канонами и провозгласила свой собственный ренессансный идеал. Винченцо Галилей первый осмелился бросить вызов авторитету нидерландской школы, заявив в своем знаменитом «Диалоге об античной и современной музыке», что в «совершенном искусстве» нет ничего от антич-

¹ Цит. по кн.: Schrade I. Monteverdi Creator of Modern Music. N. Y., 1950, pp. 25—26.

² Там же, с. 35.

ной классики, что только «чистое невежество» могло усматривать в нем ренессансные черты. С фанатической предвзятостью он и его единомышленники (Дж. Дони, П. Делла Валле, П. Барди и другие) заклеили нидерландцев как «северных варваров», сравнивали их с дикими готами, разрушившими римскую цивилизацию. Они требовали полного уничтожения многоголосного письма и искали для музыки новые пути, идущие от античной монодии. Любопытно, что эти музыканты не «услышали» одноголосного мелодического строя народной и бытовой музыки. Склонные к умозрительному теоретизированию, они устремили свои поиски к древнегреческой лирике, о которой составили себе представление по одним лишь литературным материалам. Тем не менее по ее подобию они создали омузыкаленную декламацию, которой предстояло покончить с «злоупотреблениями полифонистов» и открыть в музыкальном творчестве новую, подлинно ренессансную эпоху³.

В обстановке, когда бурная переоценка ценностей сталкивалась с неистовым отстаиванием прошлого, в атмосфере интеллектуального брожения и эстетических пророчеств, на фоне упорных поисков античного идеала начал свой путь молодой Монтеверди. Его великая заслуга перед мировым искусством заключается в том, что, возвысившись над заблуждениями, крайностями и абстракциями современников, он с изумительным совершенством разрешил проблемы, озадачивавшие лучшие умы своего века. Его творчество показало, что будущее музыки связано не с каким-либо одним ее течением, но с жизнеспособными чертами всего, что только заключала в себе культура эпохи Возрождения, что оба враждующих лагеря — «консерваторы» и «авангард» — были все не столь непримиримо антагонистичны, как это казалось мыслителям XVI столетия, что для музыки, в отличие от других искусств, ренессансное начало было озна-

³ Вот отрывок из письма П. Барди к Дж. Дони, интересный освещением реакции общества на первое исполнение музыки в античном стиле (ею были произведения В. Галилея «Жалобы графа Уголино по Данте» и «Лamentации Иеремии»): «Новаторство этих сочинений так велико, что в среде музыкальной профессуры они вызывают всеобщую зависть, но подлинники меломаны испытывают восторг». Цит. по кн.: Solerti A. *Le Origini del Melodrama*. Turin, 1903, p. 145.

меновано не возрождением античности, а рождением новой темы, посвященной внутреннему миру человека.

*

«Ариадна трогала потому, что она была женщиной, Орфей — потому, что он простой человек... Ариадна возбуждала во мне истинное страдание, вместе с Орфеем я молил о жалости...»⁴ В этом высказывании Монтеверди заключена и сущность его собственного творчества, и главная суть переворота, произведенного им в искусстве. Мысль о способности музыки воплощать «богатство внутреннего мира человека» при жизни Монтеверди не только не была избитой истиной, но воспринималась как нечто неслыханно новое, революционное: Впервые на протяжении тысячелетней эпохи земные человеческие переживания оказались в центре композиторского творчества подлинно классического уровня.

Монтеверди еще раз затронул эту тему незадолго до смерти. Назвав себя создателем «взволнованного стиля» («*stile concitato*»), композитор пояснил, что до него музыка была лишь «мягкой» или «умеренной», он же стремился расширить границы ее выразительности, сделав способной воплощать «противоречивые чувства, а именно воинственность, мольбу и смерть»⁵.

Образы мольбы и смерти оттенены здесь мотивом воинственности. Это сопоставление рождает ассоциации с другой характернейшей чертой музыки Монтеверди — ее острым драматизмом. Если бы даже Монтеверди не оставил ни единой строчки о своих взглядах на выразительные свойства музыки, то сами его произведения раскрыли бы нам его главную творческую задачу. Начиная с первых мадригалов, относящихся к 1580-м годам и кончая последней музыкальной драмой, созданной в 1642 году (то есть за год до смерти), Монтеверди посвятил все свое искусство максимально правдивому, многостороннему и художественно совершенному воплощению драматизма человеческих страстей.

⁴ Цит. по кн.: Malipiero F. Claudio Monteverdi. Milan, 1930, p. 166.

⁵ Монтеверди К. Предисловие к Восьмому сборнику мадригалов.

Какая мысль стоит за высказыванием Монтеверди, что до него музыка была лишь «мягкой» или «умеренной»? Что знаменует собой появление «взволнованного стиля»? Как ни отрывочны, лаконичны и «старомодны» формулировки композитора, в них скрыта великая правда, весь смысл которой мы в состоянии оценить лишь в современной исторической перспективе.

До Монтеверди музыка достигала уже подлинно классических высот. Преклонение перед нидерландской полифонической школой, господствовавшей в западноевропейской культуре на протяжении двух столетий, имело глубокое основание. Ренессансная хоровая месса осталась в веках как непревзойденный образец искусства, воплощающего образы возвышенной мысли, отвлеченного созерцания, отрешенности от всего земного, чувственного. Так велико было влияние церковной полифонии на все музыкальное творчество эпохи Возрождения, что ренессансное мироощущение отражалось в нем не непосредственно, а в глубоком подчинении культовой эстетике, в неразрывном переплетении с выразительными приемами церковного хорового письма. Даже мадригал, наиболее совершенный вид светского искусства того времени, развивался всецело в русле традиционного многоголосия, даже он был проникнут спокойным созерцанием. Лучшее и типичное в музыке эпохи Возрождения миновало внешние, чувственные стороны жизни, не знало эмоциональной трепетности, душевных конфликтов, бурного накала страстей.

При жизни Монтеверди созрела и другая, светская сфера музыкального творчества. Связи ее с придворной культурой находили выражение главным образом в музыкально-театральных жанрах, отличавшихся условной гедонистической трактовкой мифологических сюжетов. Только в таком виде и вошла античная тема в музыку, навсегда оставаясь по отношению к ней внешним элементом. В аристократической камерной атмосфере сформировалась и своеобразная инструментальная школа, характерная сдержанным изяществом, тонкой орнаментальностью. Декоративный, дивертисментный облик всего этого придворного искусства был заведомо несовместим с глубокой эмоциональностью, выражающей правду чувств.

Внешне не порывая с жанрами, зародившимися в свет-

ской придворной обстановке, Монтеверди радикально преобразил их своим отношением к задачам художественного творчества. Серьезность, одухотворенность, глубина, свойственные хоровой музыке церковной традиции, перешли в его произведения сугубо светского содержания, стали характеризовать образную сферу, выражающую реальную жизнь с ее душевными потрясениями, внутренними конфликтами, сложными человеческими отношениями.

И еще одно свойство Монтеверди осветило весь дальнейший путь музыкального искусства. В вышеупомянутом рассуждении о «взволнованном стиле» композитор ссылается на поэму Тассо как на источник новой выразительности своей музыки. Трудно переоценить всю важность подобного признания. В нем как бы сформулирована та «программная» роль поэзии, которая лежит в основе музыкального творчества всей последующей трехвековой эпохи. Монтеверди первый воплотил в музыке настроение поэзии, а не только выразительность речевых интонаций или акценты декламации. Под воздействием поэтической лирики и поэтического слова в драме возникли в его музыке и образы изменчивых душевных состояний в их тончайших нюансах, и картины природы, преломленные через призму эмоционального мира поэта. В рамках специфически музыкальной выразительности он первый осуществил слияние поэтического и музыкального, к которому так стремилась эстетика эпохи Возрождения.

Центральное место в творчестве Монтеверди занимает тема страдания и сострадания. Из всего богатства психологических и внешнежанровых мотивов, раскрытых композитором (их разнообразие и сегодня кажется ошеломляющим), именно образы трагических переживаний были разработаны с наибольшим совершенством. В них раскрывалась для композитора сущность человеческой души. Он видел в человеке высокую духовную личность, находящуюся в трагическом конфликте со своим окружением. Его герой мужественно сражался и погибал, не находя утешения ни в религии, ни в любви.

Образ скорби в его бесчисленных оттенках объединяет все светские произведения Монтеверди, иногда отдаленные друг от друга полувековым периодом. Изумительный мадригал «Ega l'anima mia» («Была душа моя»),

рисующий чувство беспредельного одиночества в последние дни жизни; страстная мольба Орфея в подземном царстве (опера «Орфей»); потрясающий душу «Плач Ариадны», когда в момент отчаяния, покинутая своим возлюбленным на одиноком острове, она бросается в море (опера «Ариадна»); предсмертный вздох Клоринды, погибающей от руки рыцаря из-за трагического недоразумения (мадригал «Поединок Танкреда и Клоринды»); горе отвергнутой Оттавии, навсегда расстающейся с иллюзией любви и счастья (опера «Коронация Поппеи»); полный величественного трагизма монолог Сенеки, осужденного Нероном на самоубийство (та же опера), — все эти и многие другие музыкально-поэтические страницы, олицетворяющие трагедийное начало, образуют наиболее впечатляющие художественные кульминации и высшие драматические моменты в творчестве Монтеверди.

В одном из своих рассказов Чехов говорит о красоте человеческого горя, которую «умеет передавать... одна только музыка»⁶. Одухотворенный и опоэтизированный образ скорби действительно проходит через музыкальное творчество последних столетий, являя собой одну из его наиболее характерных выразительных сфер. Мало кто помнит, что основоположником этой линии в искусстве, подарившим миру столько шедевров, был Монтеверди. И «Lacrymosa» из «Военного реквиема» Бриттена, и Largo из Пятой симфонии Шостаковича, и Allegro и финал «Патетической» Чайковского, и «Смерть Зигфрида» Вагнера, и «Похоронный марш» из «Героической симфонии» Бетховена, и «Lacrymosa» из Реквиема Моцарта, и «Страсти по Матфею» Баха, и сцена смерти из «Дидоны и Энея» Перселла (я выборочно называю здесь лишь единичные, вершинные произведения) — все эти потрясающие художественные образцы уводят в глубь истории к композитору, открывшему в шекспировскую эпоху неисчерпаемую поэтичность трагедийной темы в музыке.



Знакомясь с новейшей литературой о Монтеверди, мы наталкиваемся на противоречие, природу которого не-

⁶ Чехов А. П. Собр. соч., т. 5. М., 1950, с. 23.

легко сразу понять. - С одной стороны, общепризнан взгляд на этого композитора как на «основоположника современной музыки». К подобной точке зрения трудно не присоединиться. В самом деле, именно в творчестве Монтеверди сложился тот строй художественного мышления, который характерен для нашей (то есть послеренессансной) эпохи. С него начинается господство лирической темы, неотделимой от музыкального творчества XVII, XVIII, XIX, а в большой мере и XX столетий. Именно он, а не флорентийцы — создатели *dramma per musica* — «открыл» подлинную оперу — ведущий музыкальный жанр эпохи классицизма и один из важнейших в музыкальной культуре последних столетий в целом. Он первый осуществил синтез многоголосия и монодии, преобразовав их в гармонические и мелодические основы современной музыки. В его творчестве берут истоки почти все выразительные элементы оперы и большинство современных музыкальных форм. Ария и речитатив, трехчастная ария *da capo* и *basso ostinato*, ритмическая танцевальная оstinатность и инструментальные ритуалы, варьированная куплетность и рондо, структура, основывающаяся на замкнутых номерах, и свободная декламационная сцена, драматические дуэты и хоры, построенные на диалогической основе, и такие же ансамбли декоративного плана, народно-песенные жанровые номера и виртуозная блестящая кантилена и т. д. и т. п. — по существу все важнейшие элементы оперной драматургии вплоть до лейтмотивов (!) — были ясно намечены в его музыкальных драмах.

С другой стороны, каждый пишущий о Монтеверди отмечает «возрождение» его творчества в наши дни. Действительно, только в XX столетии, после громадного, трехвекового периода молчания, вновь «заговорила» музыка Монтеверди, изумляя своими чертами неустаревающего классического искусства. Правда, имя Монтеверди прошло сквозь века, но оно не ассоциировалось с живой художественной личностью, а воспринималось скорее как легенда, как воспоминание о его былом, навсегда ушедшем величии. Само наследие «создателя современной музыки» не вошло в духовную жизнь эпохи классицизма и романтизма.

Как же согласуется утверждение об основополагающем характере его творчества с тем, что вскоре после

смерти самого композитора его музыка полностью сошла со сцены?

Не претендуя ни в какой мере на исчерпывающее решение этой сложной проблемы, я все же выскажу мнение, что одна ее сторона безусловно связана с необыкновенной широтой диапазона выразительных средств, культивируемых Монтеверди, и их смелым новаторством, далеко опередившим свою эпоху. Вспомним, как современники Бетховена и непосредственно следующее за ним поколение не поняли сонат и в особенности квартетов его «позднего стиля». Ведь даже симфонисты, объявившие себя наследниками Бетховена, избежали воздействия этих произведений, выходящих за рамки художественных идей романтизма. Так и последователи Монтеверди развили только одну из многих сторон его поразительно богатого, разнообразного и оригинального языка. XVII век воспринял только те черты его многогранного творчества, которые тяготели к классицизму. Все остальное не было «услышано», не было замечено. Когда же в музыке окончательно созрел и стал господствовать классицизм с его строго тональным мышлением, типизацией и концентрацией образов, количественным ограничением и строгим отбором художественных приемов, предельной проясненностью форм выражения, преобладанием внутренней организующей логики над красочно-чувственным началом, то наследие Монтеверди, ни в какой мере не укладывающееся в рамки подобного стиля, вообще сошло со «столбовой дороги» европейского искусства.

И при жизни композитора на пути к безоговорочному успеху стояли необыкновенная широта его кругозора и богатство воображения, не знавшие границ времени и моды. Слава Монтеверди при жизни и в особенности его репутация в профессиональных кругах были очень велики. И тем не менее им непрерывно сопутствовали нападки на композитора за слишком новые и смелые нововведения. Эта критика исходила как из консервативных кругов, так и из среды «радикальной молодежи». Первые справедливо усматривали в его творчестве «ересь» по отношению к ортодоксальной полифонии. Вторые столь же обоснованно видели в нем «измену» монодии. В начале XVII века вышел в свет труд Дж. Артузи под заглавием: «О несовершенстве современной музыки», где примерами, почерпнутыми из мадригалов Монтеверди, де-

лалась попытка доказать, что его многоголосное письмо разрушает старинную благозвучную полифонию, что оно «терзает слух вместо того, чтобы услаждать его», что вся эта музыка создана «невеждой, не знающим элементарных законов композиции»⁷. Когда же Монтеверди переложил свой «Плач Ариадны» для пятиголосного хора, неизмеримо усилив этим его драматическую выразительность, то главный теоретик «флоренцийцев» Дж. Дони обрушился на него с упреком, что он «испортил» хорошее одноголосное сочинение.

Монтеверди никогда не был в центре моды, никогда не пользовался такой же широкой популярностью, как та, что выпадала на долю некоторых более «умеренных» сочинителей мадригалов, а позднее — композиторов «легких» канцонетт и арий. Он был настолько независим от взглядов и вкусов современников, настолько шире их по своей художественной психологии, что в одинаковой мере принимал и старинное, полифоническое и новое, монодическое письмо. Под впечатлением нападок Артузи он задумал книгу, в которой хотел изложить свои взгляды на современную музыку. Ему не удалось осуществить свой замысел, но дошедшие до нас высказывания на эту тему показывают, как точно он представлял себе развитие музыкального языка будущего, с какой силой предвидения определил роль мелодии и гармонии как носителей психологической выразительности, в отличие от более отвлеченного начала, заложенного в полифонии. Сам он свободно скрещивал строгое голосоведение с красочными гармониями и новой мелодикой, порождая разнообразные и неожиданные сочетания, опередившие «слуховой кругозор» современников.

«В моих сочинениях нет ничего случайного...», — писал Монтеверди, отвечая на нападки Артузи и поясняя, что новизна его музыкального языка не связана со склонностью к новшествам, а «основывается... на правде»⁸.

Именно это стремление к правде, то есть к максимально точному, полному, конкретному воплощению разностороннего мира чувств и породило смелое новаторство Монтеверди.

⁷ Цит. по кн.: Le Roux M. Claudio Monteverdi. Paris, 1951, p. 38.

⁸ Монтеверди К. Послесловие к Пятому сборнику мадригалов.

Основой творчества Монтеверди были его мадригалы (около двухсот). Их роль для Монтеверди сопоставима со значением квартета в эволюции Гайдна. Подобно тому, как интенсивное сочинение в камерном жанре подготовило зрелый симфонический стиль Гайдна, но с появлением симфонии квартет ни в какой мере не исчерпал себя и продолжал оставаться для Гайдна областью наиболее свободных высказываний и наиболее смелых формальных исканий, так и у Монтеверди два творческих десятилетия, посвященных почти исключительно мадригалу, привели к рождению его оперного стиля. В дальнейшем творчество в этих двух областях продолжалось параллельно, причем в мадригале осуществлялось наиболее смелое экспериментирование и разрабатывались новые приемы, впоследствии проникавшие в оперу.

На основе поэтической лирики (где первое место занимали Тассо и Гварини), как средство воплощения обостренных переживаний и появились новые гармонии Монтеверди — неподготовленные диссонансы, густые хроматические последования, цепи задержаний, красочные сопоставления, которые в равной мере были чужды и созвучиям контрапунктического письма, и классической функциональной гармонии. В мадригалах же сложился и новый тип его мелодики, неожиданный с точки зрения и полифонистов, и приверженцев монодии, и даже значительно более поздних оперных композиторов. Так, более или менее нейтральные образы связывались у него с речитацией псалмодического типа: особенно взволнованные моменты характеризовались резкими широкоинтервальными скачками, порождающими «изломанную» мелодику; песенность в народно-бытовом стиле сопровождала жанровые или пасторальные моменты; тончайшая мелизматика выражала звукопись; восходящие аккордовые интонации сопровождали моменты душевного подъема; декламация совпадала с трагическими кульминациями и т. д. и т. п. Сочетание этих новых гармонических и мелодических приемов с темброво-красочными и «педальными» эффектами хорового звучания; высочайшее мастерство в группировке и противопоставлении отдельных партий пятиголосной партитуры; виртуозное комбинирование полифонического и гармонического развития, при котором постепенное включение голосов на полифонической основе завершалось кульминацией на чистых трех-

звучных гармониях и полном звучании а саррелла, — все это создавало острую драматическую выразительность, которой становилось тесно в рамках камерной поэзии.

И тогда от мадригала Монтеверди перешел к *dramma per musica*, новому театральному жанру, только-только родившемуся при флорентийском дворе.

В отличие от мадригала творчество Монтеверди для сцены дошло до нас далеко не полностью (из почти двадцати произведений уцелело семь, в том числе только три оперы⁹). И тем не менее даже того немногого, чем мы сегодня располагаем в этой области, более чем достаточно, чтобы оценить все величие Монтеверди как классика оперной драматургии. С его «Орфея» (шестого по счету произведения в мировой оперной литературе, созданного через десять лет после рождения *dramma per musica*) и начинается история подлинной оперы. Предназначенный для типичного придворного праздника, «Орфей» написан на либретто, явно связанное со сказочной пасторалью и роскошными декоративными интермедиями — этими типичными атрибутами придворной эстетики (Шекспир высмеял подобный дивертисмент в своей комедии «Как вам это понравится»; Чайковский же, как известно, опозитизировал и обессмертил его более позднюю разновидность в «Пиковой даме»). Но музыка Монтеверди превращает гедонистическую сказочную пастораль в глубокую психологическую драму. Кажущаяся пастораль характеризуется столь экспрессивной, индивидуально-неповторимой музыкой, овеянной поэтической атмосферой скорбного мадригала, что она по сей день воздействует на нас.

Последняя опера Монтеверди — «Коронация Поппеи», созданная композитором, когда ему было семьдесят пять лет, не только венчает его собственный творческий путь, но безмерно возвышается над всем, что было создано в оперном жанре до Глюка. Предназначенная для городского театра в Венеции, она полностью свободна от тех черт придворной эстетики, которые наложили глубокий отпечаток на всю оперу серьезного плана классицистской эпохи. Исторический сюжет из жизни римского императора Нерона был трактован Монтеверди совсем не в героико-ходульном плане, характерном для будущей опе-

⁹ «Орфей» (1607), «Возвращение Уллиса» (1641), «Коронация Поппеи» (1642) и один номер из «Ариадны» (1608).

ры seria; он послужил материалом для глубокой психологической драмы. По беспощадно правдивому воплощению жизненных конфликтов, по широте представленных в ней человеческих типов и ситуаций, по разностороннему раскрытию внутреннего мира действующих лиц она не имеет параллелей в домоцартовской опере. Возвышенное и бытовое, трагедийное и комичное, благородное и низменное переплетаются здесь с такой силой обобщения и высокой степенью правдоподобия, которые заставляют вспомнить Шекспира. Каждый драматический поворот сюжета, каждый оттенок страсти, каждый штрих в обрисовке людей, участвующих в трагической коллизии любви и жестокого эгоизма, самопожертвования и холодного расчета, преданности и разврата, находят воплощение в музыке, поражающей своим абсолютным соответствием сценическим ситуациям. Однако ни замечательная театральность этой оперы (мастерство драматической композиции, динамика развития), ни богатство ее музыкального языка, ни разнообразие драматургических приемов не нашли продолжения в итальянской оперной культуре эпохи классицизма. «Коронация Поппеи» по существу не пережила своего создателя. Она обрела вторую жизнь лишь на оперной сцене и концертной эстраде нашей современности.

*

Монтеверди и XX век — большая самостоятельная проблема, которую не хочется затрагивать мимоходом. Ограничимся здесь лишь констатацией разностороннего интереса к творчеству Монтеверди, все более и более последовательно проявляющегося в наши дни.

Правда, формальное «открытие» Монтеверди произошло несколько ранее, а именно в 80-х годах прошлого века, когда под влиянием ряда крупных трудов по истории культуры и прежде всего классической работы И. Буркхардта, посвященной эпохе Ренессанса, появились и первые публикации произведений Монтеверди¹⁰, и первые его биографии¹¹. Однако вплоть до 20-х годов интерес к нему практически не выходил за рамки узкого

¹⁰ Партитура «Орфея» под редакцией Р. Эйтнера (1881).

¹¹ Davari S. La Musica a Mantova. Mantova. 1884; Vogel E. Claudio Monteverdi. Leipzig, 1887.

круга кабинетных ученых и отдельных тонких ценителей искусства.

Картина резко изменилась после второй мировой войны. И «Орфей», и «Коронация Поппеи» на Западе стали репертуарными операми. Многоголосные мадригалы Монтеверди фигурируют в программах разнообразных хоро-вых коллективов, а сольные мадригалы, канцоны и арии звучат с концертной эстрады. Даже его Литания пользуется в наши дни известной популярностью (хотя в сфере духовной музыки индивидуальность Монтеверди в целом выражена значительно слабее, чем в светской). Все эти произведения записаны на грампластинках, транслируются по радио, и есть все основания считать, что музыка Монтеверди все шире и глубже входит в художественную жизнь современности.

В этом возрождении музыканта шекспировской эпохи есть один особенный штрих, который выделяется на фоне общего увлечения музыкой эпохи Ренессанса, характерного для наших дней в целом. Этот штрих заключается в повышенном интересе к творчеству Монтеверди со стороны композиторских кругов. Создается впечатление, что представители некоторых новых школ в музыке первой половины XX столетия видят в Монтеверди художника, созвучного их собственным исканиям. Так, Венсан д'Энди еще в начале века обработал «Орфея» в свободном духе, приближая его по стилю к импрессионизму. Аналогичными путями впоследствии пошли Отторино Респиги, Карл Орф и Пауль Хиндемит; каждый из них по-своему раскрыл богатство музыкальных идей, заложенных в партитуре первой монтевердиевской оперы. Возможность подобного модернизированного «прочтения текста» обусловлена отчасти тем, что гармонии Монтеверди записаны в виде схематического генерал-баса, их фактура совсем не уточнена, а оркестровка, в особенности в ранний период, архаична. Авторская партитура «Коронации Поппеи» вообще неизвестна, поэтому исполнение этой оперы на современной сцене предполагает «расшифровку» дошедшей до нас приблизительной записи, что и было осуществлено В. д'Энди, Э. Крженеком, Б. Тищенко и другими. Первому принадлежит также обработка предпоследней оперы Монтеверди — «Возвращение Улисса». Интересно отметить, что редакция пятнадцати монтевердиевских мадригалов для исполнения современными хоро-

выми коллективами осуществлена Надей Буланже. Редактором всего наследия Монтеверди и выдающимся исследователем его творчества является Франческо Малипьеро, а в числе авторов, писавших о нем, — имена Крженека и Даллапиккола.

Родство между Монтеверди и композиторами нашего века отмечено и в исследовательских трудах. Так, в одном подчеркнуты точки соприкосновения между ним и Дебюсси¹²; в другом говорится об определенном влиянии «Орфея» Монтеверди на «Орфея» Стравинского¹³. Вряд ли можно считать случайностью и то, что транскрипция Литании Монтеверди, как и ряд серьезных исследовательских трудов о нем, принадлежат Гансу Редлиху, известному своей монографией об Альбане Берге.

Не так просто понять тяготение современных нам художников к музыканту далекого прошлого. Его причины вряд ли элементарны. И все же один источник этого явления очевиден. Ведь Монтеверди творил на самой заре тональной гомофонно-гармонической эпохи, когда законы классического музыкального языка еще не успели определиться. Свойственные ему многообразные формы выражения, общий свободный склад мысли действительно перекликаются с исканиями века, бросившего вызов безусловному господству законов классической гармонии и сосредоточившего свои силы на нахождении выразительных приемов, которых не знало музыкальное искусство Европы последних двух столетий.

Не берусь предсказывать, как будет дальше развиваться «ренессанс» Монтеверди. Достигнет ли он масштабов баховского возрождения, как предсказывают некоторые его приверженцы, или ему суждено ограничиться более скромными рамками. Бесспорно одно: «открытием» высоких художественных ценностей, заключенных в творчестве Монтеверди, всегда будет гордиться культура XX века.

¹² См., например: Paoli D. de. Orfeo and Pelleas. «Music and Letters». October, 1939.

¹³ См.: Schrade L. Monteverdi Creator of modern Music, p. 12.

«БРИТАНСКИЙ ОРФЕЙ»

На Британских островах музыка Перселла никогда не переставала звучать. Около десяти поколений англичан пронесли его мелодии до наших дней через всю унылую эпоху застоя английской национальной музыки. Сегодня крупнейшая радиовещательная станция Англии начинает свои ежедневные программы музыкальной темой, которая была сочинена Перселлом в 80-х годах XVII столетия¹.

По рассказам современников, песня эта еще при жизни композитора покорила горожан и армию и стала в буквальном смысле слова народной. Мы в самом деле встречаем ее в XVIII веке в популярной «Опере нищих» на равных правах с подлинно фольклорными напевами. Подобно некоторым шекспировским изречениям, превратившимся в Англии в народные пословицы, подобно библейской поэзии или лирике Бернса, несколько песен Перселла вошло в повседневную духовную жизнь английского народа.

И тем не менее, даже соотечественники Перселла долгое время не представляли себе многогранности и сложности его творческого облика. На протяжении двух веков самые крупные и оригинальные произведения композитора оставались вне поля зрения музыкального мира. Достаточно вспомнить, что еще во второй половине XIX столетия перселловская Токката для клавесина приписывалась (правда, под сомнением) Иоганну Себастьяну Баху. Изумительная «Дидона и Эней» провалялась в виде запыленной рукописи до 1889 года².

¹ Из песни «Lilliburlero» (см. пример 1).

² Партитура «Дидоны и Энея» до сих пор не обнаружена.

а партитура «Королевы фей» была впервые обнаружена в начале нашего века.

Сегодня мы воспринимаем Перселла прежде всего как оперного композитора; гениальные ростки будущего, заключенные в его «Дидоне», невольно затмили для нас его же собственные достижения в других сферах. Но современники и более поздние соотечественники Перселла оценивали его творчество с совсем иных позиций. Традиции исполнения перселловской музыки в Англии опирались вовсе не на те смелые находки в области оперной драматургии, которые так поражают нас сегодня. Основой перселловской известности в Англии служил главным образом сборник его песен, вышедший после смерти композитора под заглавием «Британский Орфей»³. В этом популярном издании, рассчитанном на массовое бытование, особенно непосредственно и рельефно выявились те неповторимые особенности творческого облика Перселла, которые явно изобличают в нем художника национально-английского склада.

У нас принято рассматривать Перселла как завершителя длительного и блестящего периода английского музыкального Ренессанса. На нем в самом деле обрывается поступательное движение английской музыки, которое началось в эпоху ранней полифонии и достигло замечательных художественных высот на пороге XVII века в искусстве мадригалистов и клавесинистов. Перселл — безусловно самый великий из английских композиторов прошлого — хронологически мало отдален от них, в то время как между его творчеством и так называемым «музыкальным Возрождением» Англии наших дней⁴ простирается двухвековая полоса безвременья и пустоты.

Но при более пристальном рассмотрении подобная историческая перспектива оказывается ложной. Перселл, родившийся после революции и кромвелевской республики, отделен от своих последних великих предшественников, композиторов елизаветинского двора, не просто полувековым периодом. Между ними громадный

³ «Orpheus Britannicus» (1698).

⁴ Оживление музыкальной жизни в Англии в конце XIX — начале XX столетий в области композиции, исполнительства и фольклористики принято называть английским «музыкальным Возрождением».

исторический рубеж. Перселл связан с иной культурой, он всецело — художник нового времени. Обращаясь в своем творчестве к новой аудитории (он творит в основном для «города», а не для «двора»), Перселл даже музыкально мыслит по-иному, чем современники Шекспира. Несмотря на бесспорную преемственность от английской полифонической школы позднего Ренессанса, его художественный кругозор определяется достижениями оперного искусства, неизвестного предшественникам. По существу, все наиболее индивидуальные черты в творческом облике Перселла — круг образов его музыки, характерный для него выбор жанров и выразительных средств — все это определялось новой общественной и художественной атмосферой послереволюционной Англии (или, точнее, Англии эпохи Реставрации).

Пусть нас не обманывает внешняя, «анкетная» сторона жизни художника: родился в Лондоне около 1659 года, сын музыканта придворной капеллы, с десяти лет и до смерти (1695) состоял на службе при королевском дворе в качестве хориста, хранителя музыкальных инструментов, органиста и композитора...

Как бесконечно далека подлинная творческая жизнь композитора от этого «послужного списка»! Если искусство Люлли невысказимо в отрыве от придворной эстетики эпохи Людовика XIV, если работа Баха для протестантской церкви предопределила особенности стиля его крупнейших произведений, то для Перселла служба при дворе была сугубо внешней формой существования. Она ни в какой мере не затрагивала глубин его творческого сознания, не влияла на основное русло его профессиональной деятельности.

Все характерно-перселловское в музыке связано с интенсивной «внештатной» работой композитора для городских кругов. Будучи формально придворным музыкантом, он, по существу, — «свободный художник». Из газет, которые в XVII веке только начинали входить в моду, мы узнаем, что некоторые свои произведения Перселл и распространял даже по подписке через газеты, непосредственно обращаясь к широкой публике. Так было, например, с его скрипичными сонатами. Из того же источника мы черпаем сведения о том, что группы частных лиц, организовывавшие в Лондоне празднества или гулянья, неоднократно поручали «мис-

теру Перселлу» создать подходящее к данному случаю музыкальное произведение. Такие музыкальные празднества стали распространенной формой концертной жизни Лондона, и на их основе возникали многочисленные перселловские «оды» и «праздничные песни». Композитор работал совместно и с учителем танцев — именно из этого сотрудничества, в виде пьесы для школьного спектакля, родилась знаменитая «Дидона и Эней».

Особенно значительная сфера деятельности Перселла связана с городскими театрами, которые в период Реставрации переживали бурный расцвет. На протяжении своего краткого творческого пути, не охватывающего и двух десятилетий, Перселл создал музыку приблизительно к пятидесяти театральным постановкам⁵. По сравнению с обильной творческой продукцией для городской публики, количество и качество произведений, сочиненных Перселлом на службе при дворе, отстает далеко на второй план. Исключение составляет только его музыка, предназначенная для придворной церкви. Но это искусство настолько мало соответствовало своему культовому назначению, что после смерти композитора церковные круги смогли использовать его для богослужения, лишь подвергнув радикальной переработке.

Откровенная ориентация на вкусы городского слушателя в большой мере определила содержание и стиль перселловского творчества. Она и придала ему тот неповторимый национальный облик, который так ясно выделяется на фоне музыки современных композиторов континентальной Европы — Люлли, Алессандро Скарлатти или многочисленных предшественников Баха.

По сравнению с классицизмом XVIII века музыка Перселла поражает «романтическими» чертами. Этому впечатлению содействует не только ее углубленно-лири-

⁵ К творческому наследию Перселла относятся также более 100 песен, более 50 хоров в народном стиле, около 100 церковных произведений, около 25 концертных кантат («од»), около 30 произведений для струнных ансамблей (в том числе 22 сонаты), более 40 многоголосных песен, более 40 пьес для клавесина, множество органичных произведений и т. п.

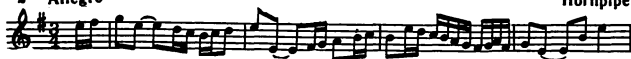
ческий характер. «Романтический» колорит исходит и из необычных для XVII и XVIII веков музыкально-выразительных средств. Правда, преимущественно Перселл мыслит на основе того музыкального языка, который предшествовал выразительным приемам классицизма: у него много общего и с неаполитанской оперой XVII века, и с композиторами болонской скрипичной школы, и даже с Генделем и Бахом. Но на этом общеевропейском фоне особенно рельефно проступает необычное, национальное.

С полным правом мы можем говорить по отношению к Перселлу «о местном колорите». В век, когда утверждались мажоро-минорная ладовая система, хроматизированная мелодика, развернутые оперные формы, он вводит в свои партитуры фольклорные жанровые темы. Среди виртуозных арий, полифонических хоров, оркестровых прелюдий они производят необычайно свежее впечатление ладовой «старомодностью» и кажущейся простотой. Диатоническая мелодика, обычно с элементами пентатоники и гексатоники, танцевальные ритмы, часто с синкопами, членившаяся периодическая структура, народная английская полифония (параллельные подголоски или каноны) — эти характернейшие черты английских народных баллад и бытовых хоров пронизывают многие перселловские темы. Композитор сознательно сближает их с народно-жанровыми традициями. Наряду с общеевропейскими «сарабандами», «кураантами», «аллемандами» и т. п., Перселл вводит в свои сочинения английские «матросские танцы» («hornpipes») или «танцы жнецов» («haymakers»), а наряду с ариями и речитативами — простые «песни» («songs»). Даже в возвышенно-мифологической «Дидоне» встречается типичнейший элемент местного колорита — хор матросов в жанрово-бытовом стиле (Англия — морская страна). Приводим несколько примеров:



2 Allegro

"Hornpipe"



3 Allegro spiritoso

«Дидона и Эней»
Матросский хор (вступление)



4 Allegro non troppo

«Дидона и Эней»
Дует ведьм



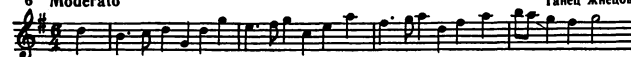
5 Moderato

«Дидона и Эней»
Дует и хор из I акта



6 Moderato

«Королева фей»
Танец жнецов



Достаточно сравнить темы этих музыкальных номеров с известными нам общеевропейскими ариями или инструментальными сюитами конца XVII столетия, чтобы оценить в полной мере их локальный колорит.

Любопытно, что даже разработанные Перселлом принципы формообразования восходят к народно-жанровым традициям. Он прославился как мастер формы «остинатного баса». На фоне неизменно повторяющегося мотива басов Перселл воздвигает развернутые и свободные мелодические построения в верхнем голосе. Ярчайший пример — знаменитая ария умирающей Дидоны, структура которой ясно предвосхищает хор *Crucifixus* из си-минорной мессы Баха — вплоть до почти полного тождества мелодии остинатного баса (см. пример 8).

На первый взгляд может показаться, что Перселл просто следует традициям итальянских оперных «арий жалобы» XVII века, также часто строившихся на нисходящем хроматическом остинатном басу. Но на самом деле пристрастие Перселла к этому формообразующему принципу связано с тем, что в народно-танцевальной музыке Англии данный принцип известен с древнейших времен⁶. Подобно тому как в творчестве композитора свободно преломляются имитационные приемы бытовой полифонии или рондообразное построение хороводов, так и народно-танцевальный английский «ground» преобразуется у него в оперный остинатный бас.

В наиболее концентрированной форме национальные особенности музыки Перселла проявляются в его песнях, которыми он насыщал и свои кантаты («оды»), и театральные пьесы, а иногда даже произведения для клавирина. Однако в песнях национальное проявляется не только в прямолинейной интонационной связи с музыкальным фольклором.

Разумеется, англичане ценят вокальное творчество Перселла прежде всего из-за его покоряющей мелодичности. По мелодическому дару Перселл вполне может выдержать сравнение с Моцартом, Россини, Шубертом.

⁶ Этот прием сложился в массовых коллективно-организованных танцах; каждая новая пара появлялась под свою мелодию, в то время как в басах неизменно выдерживался один общий мотив.

Некоторые его песни народ мгновенно подхватывал и запоминал⁷. Строгий отбор интонаций, замечательная завершенность линий, непосредственная песенность придает его вокальным мелодиям неувядающую красоту. Не выдерживает ли, например, известная песня Дидоны сравнения с лучшими романсными мелодиями нашего времени?



В Англии Перселл-песенник живет еще и потому, что ни один другой композитор, кроме разве Бриттена, не достиг столь же высокой степени совершенства в музыкальном воплощении интонаций и структурных оборотов английской речи. То, что сделал Перселл в этой области, вполне сопоставимо с находками Шуберта и Шумана по отношению к немецкой поэзии. Но при этом у Перселла особенно подчеркнуты ораторские стороны мелодии. Анализ структуры перселловских вокальных мелодий раскрывает точное слияние музыкальных и поэтических акцентов. Опорные звуки мелодии приходятся на опорные слова поэтической фразы, мелодические вершины совпадают со смысловыми кульминациями.

Каждая деталь музыкально-поэтического замысла композитора находила отклик у массового слушателя. В резком отличии от современной итальянской оперы, где поэтический текст полностью растворялся в музыке, Перселл усиливал выразительность поэтических и ораторских интонаций. Каждый текст порождал свои оригинальные мелодические обороты: трафареты итальянских арий были для него немыслимы. Подобное «речевое» ощущение мелодии не могло нарушить даже свой-

⁷ Известно, например, что когда вице-король Ирландии захотел скомпрометировать католиков посредством издевательской песни, то в качестве напева для нее он избрал «Lilliburlero» Перселла, справедливо предполагая, что уже сам мотив сделает песню популярной по всей стране, и ирландский вице-король впоследствии хвастал тем, что она сыграла немалую роль в «славной революции» 1688 г.

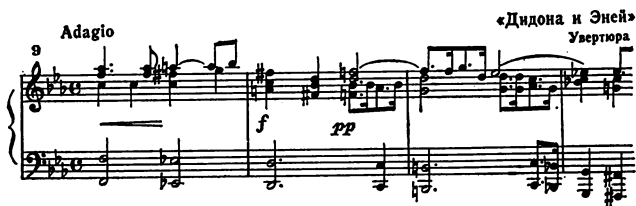
ственное той эпохе пристрастие к вокальной орнаментике.

Истоки «ораторски-поэтической» мелодики Перселла восходят к национальным художественным традициям. В Англии влияние новорожденной *dramma per musica* сказалось не столько на театре, сколько на поэтическом искусстве. Литературные английские круги начала XVII века приспособили новейший мелодический стиль, «импортированный» из Италии, для своеобразного омузыкаленного чтения лирических стихов. Отсюда тончайшее единство мелодии и текстового произношения у Перселла. Потрясающий по силе образец этого мы находим в сцене-монологе скорбящего Энея. Ничего равного по красоте и выразительности мелодических оборотов при ораторской доходчивости текста не встречается ни в итальянских речитативах той эпохи, ни даже в оперных декламациях Люлли.

В английских художественных традициях коренится происхождение еще одной ярко индивидуальной черты стиля Перселла. В дошедшем до нас портрете Перселла один английский музыковед отметил странную двойственность лица — смешливое выражение губ и оттенок меланхолии в глазах. Этой двойственности внешнего облика композитора удивительным образом соответствует «двуплановая выразительность» его музыки. Одна ярко выраженная струя в его творчестве — фольклорно-жанровая (о которой говорилось выше), неизменно связанная с настроением веселья. Но еще более обостренно и индивидуализированно воплощена у него сфера утонченных, скорбных образов. Лирическое начало в своей музыке Перселл запечатлел в особых гармонических приемах — изысканных диссонансах, острокрасочных сопоставлениях аккордов, не имевших прототипов в современном ему музыкальном творчестве. Их происхождение следует искать в искусстве английских мадригалистов, ознаменовавшем высшую кульминацию лирического начала в музыке предоперной эпохи и пережившем свой расцвет при жизни Шекспира.

В трагических сценах вокально-драматических произведений Перселла, в «фантазийных», созерцательных эпизодах его ансамблевых сонат как бы вновь оживает тонкое поэтическое настроение мадригала, образы интимного переживания. Перселл преломил красочно-пси-

хологические созвучия хорового полифонического мадригала через призму нового, гомофонно-гармонического стиля:



Число подобных примеров нетрудно умножить. Быть может, именно эта скорбная психологическая струя в музыке Перселла прежде всего вызвала у современников ассоциации с трогательными напевами Орфея.

И, наконец, в старинных национальных традициях коренится и своеобразная трактовка Перселлом оперного жанра.

Среди полусотни произведений, написанных им для театра, шесть принято называть «операми». На самом же деле, кроме «Дидоны и Энея», у Перселла нет ни

одной сквозной оперы. В своих произведениях для музыкального театра он опирается на те традиции, которые сложились в елизаветинском театре еще в дооперную эпоху и помешали формированию в Англии музыкальной драмы итальянского или французского типа.

При высоком уровне английской театральной драматургии на рубеже XVI и XVII столетий публика не проявляла большого интереса к музыкальной драме.

И в самом деле, в первой половине XVII века молодой оперный жанр только становился на ноги. Музыкальный язык нового гомофонного склада еще не определился и оставался в большой мере в плену «архаизированного» полифонического мышления. Принципы собственно музыкальной драматургии находились в «детской» стадии развития. Типичная оперная образность еще не была найдена. А английский драматический театр в эпоху зарождения музыкальной драмы уже достиг огромных художественных высот. Философская широта идей, красота, точность и сила языка, реалистическая трактовка психологических ситуаций и, наконец, мастерство в разработке законов драматургии — все это, по существу, осталось непревзойденным в дальнейшей истории европейского театра.

Ни Марло, ни Бен Джонсон, ни Шекспир не нуждались, создавая свои художественные образы, в каких-либо других выразительных средствах, помимо слова, сценической композиции и актерской игры. Без декораций они, как известно, превосходно обходились. Музыкой же они пользовались постоянно, но только с совершенно определенными целями. Хотя вне сцены музыка в Англии существовала как полноценный и самостоятельный вид искусства, внутри театра ее роль была строго ограничена. Музыка вступала только там, где реалистическая сила слова оказывалась недостаточной и где ее выразительные особенности либо усиливали «романтический» колорит фантастических и «потусторонних» сцен, либо подчеркивали жанрово-комический элемент⁸. В театральной сфере за музыкой не призна-

⁸ Так, например, музыка звучала в «Макбете» в сцене появления призрака умершего Банко, в «Венецианском купце» — в сцене со шкатулками, в «Гамлете» — там, где появляется тень короля, где приходят актеры и т. п.

валось права на реалистическое раскрытие образа, наравне со словом. Не случайно декламационный стиль (прообраз будущего речитатива) получил в Англии распространение именно в литературных, а не в театральных жанрах.

Демократические лондонские круги, в отличие от придворной среды, рассматривали музыкальный театр лишь как вариант драматического — даже тогда, когда и итальянская и французская опера достигли высокой зрелости. По этому же пути (не всегда по своей воле) следовал и Перселл.

Музыка его «опер» по масштабам и профессиональному уровню не отличается от обычных оперных партий. Но как бы ни были развиты и интересны музыкальные партии, они всегда представляют собой только эпизоды, интермедии, вставки (или цепи интермедий). И в «Королеве фей», и в «Короле Артуре», и в «Буре», и в других «операх» Перселла музыка используется только в этой «интермедийной» роли, образуя подчиненный план по отношению к основному драматическому образу. Лирические вставки, инструментальные (балетные) сюиты, фантастические и звукоизобразительные картины, декоративные хоры — вот чем ограничивается сфера музыки в перселловском театре. Никогда музыкальный элемент не был в нем выразителем центральной драматической идеи и не участвовал в сквозном развитии драмы.

И только в «Дидоне и Энее» композитору удалось объединить музыкальные традиции английского драматического театра со сквозным действием континентальной оперы. Благодаря тому что «Дидона и Эней» предназначалась для частного закрытого спектакля, композитор не был скован требованиями моды и смог осуществить здесь свое «идеальное» представление о музыкальной драме.

В «Дидоне и Энее» ясно намечены пути, по которым могло бы идти развитие национальной английской оперы. От итальянской и французской оперы она отличается своим целеустремленным драматическим действием. В стране со столь высокоразвитой театральной культурой однообразная, почти механически построенная композиция итальянской оперы не могла встретить сочувствия. В такой же мере для лондонцев была бы непри-

емлема и торжественная декоративность французской придворной оперы. Компактное построение перселловской музыкальной драмы, ее ясно сосредоточенная конфликтность, речевая выразительность диалогов и сольных номеров свидетельствуют о том, что композитор и в самом деле перенес в сквозную музыкальную драму приемы реалистического разговорного театра.

Но при этом он преломил в своеобразной форме и принципы музыкальных интермедий в театральных постановках. В «Дидоне и Энее» переплетаются два плана. Первый образует трагическая психологическая линия, выраженная сквозным действием. В воплощении этих образов Перселл во многом предвосхитил оперную реформу Глюка. Второй план как бы воспроизводит «интермедийную» музыкальную линию драматического спектакля, оттеняющую центральное действие. Это — фантастические картины (пещера ведьм), образы природы (буря), жанрово-комические сценки (песня матросов) и т. п. На связь «Дидоны и Энея» с современным драматическим театром особенно ясно указывает странное вторжение народно-сказочного образа ведьм в сферу античной мифологии. Из «Макбета» — наиболее национального произведения Шекспира — пещера ведьм была перенесена во многие другие театральные постановки, и при жизни Перселла именно эта сцена пользовалась особенной популярностью.

Но если опора Перселла на художественную психологию городских кругов сыграла плодотворную роль в формировании национальной самобытности его стиля, то направленность культуры периода Реставрации мешала ему реализовать до конца свои огромные творческие возможности.

Напряженность общественной и интеллектуальной жизни Англии первой половины XVII века, завершившаяся революцией и пуританской диктатурой, сменилась у поколения 60—80-х годов типично «реставраторскими» настроениями. Интерес к пустому развлекательству, к бездумной фривольности характеризует театральную и концертную жизнь перселловского Лондона.

За исключением священного писания, Перселл не использовал ни одного текста, способного выдержать сравнение с его музыкой по содержательности и силе

художественного воздействия⁹. Правда, композитору в большой степени удавалось отвлечься от низкопробности и безвкусицы текстов, которые он брал для музыки. Но ограниченность требований английской публики периода Реставрации не открывала достаточного простора для творческого экспериментирования, не стимулировала поисков совершенства. Перселл сам серьезно задумывался над положением музыки в Англии. По крайней мере в двух литературных документах¹⁰ он делился своими размышлениями с соотечественниками, побуждая их отказаться от обывательского отношения к искусству и посвятить общественные силы развитию национальной оперы и серьезной инструментальной музыки. Стремления композитора не встретили поддержки, и его огромный драматический дар остался в большой мере нереализованным.

И все же, хотя творчество Перселла связано с еще очень ранней стадией развития оперного и инструментального искусства, мы воспринимаем его сегодня не только как интересного предшественника Генделя, Глюка или романтиков, не только как символ былого музыкального величия Англии. В его музыке есть та немеркнущая оригинальная красота, та тонкая, одухотворенная выразительность, которая способна обогатить художественную жизнь и нашего времени. «Британский Орфей» по праву занимает место в одном ряду с блестящими представителями живописи и литературы Англии.

⁹ Возможно, что именно по этой причине лучшей драматической музыкой Перселла (опять же кроме «Дидоны и Энея») оказались его церковные антемы.

¹⁰ Авторские предисловия к «Двенадцати сонатам для струнных» и к опере «Королева фей». Оба эти документа заслуживают изучения.

ПЕРСЕЛЛ И АНГЛИЙСКАЯ МУЗЫКА

В 1692 году, за три года до смерти, Перселл написал предисловие к своей опере «Королева фей». Этот литературный документ, резко отличающийся от обычных авторских посвящений той эпохи, заслуживает пристального внимания. Он представляет собой плод серьезных размышлений о судьбе английской национальной музыки и ее зависимости от развития музыкального театра страны.

В предисловии Перселл решил непосредственно обратиться к широкому кругу лондонских любителей музыки с призывом оказать поддержку зарождающемуся музыкальному театру. Причем композитор попытался объяснить причины отставания музыкального театра Англии. Он отчетливо понимал, что создание национального музыкального театра не может быть делом только художника и частного предпринимателя. Он заверял соотечественников, что при широкой общественной поддержке и в Англии сможет возникнуть оперная школа высокого профессионального уровня.

Но в период Реставрации, в годы общественного упадка, когда жил и творил величайший английский композитор (рождение Перселла совпало со смертью Кромвеля), его голос не был услышан. В борьбе за национальную английскую оперу, способную занять место в одном ряду с театром Шекспира или с поэзией Милтона, Перселл и его единомышленники были одиноки. Сам композитор оказался в странном положении основоположника несостоявшейся национальной оперной школы. Этот парадокс был трагедией всей творческой жизни Перселла.

На первый взгляд кажется, что Перселл творил в условиях, благоприятствовавших его развитию. Он жил в стране, где только что свершилась буржуазная революция, имел редкую для композиторов своего века возможность обращаться непосредственно к широкой аудитории. Не было такой области в музыкальной жизни Лондона, в которой Перселл не принимал бы живейшего участия; он сочинял музыку и для любителей и для народных празднеств, для школы и для армии, для богослужения и для театра.

Во второй половине XVII века Англия жила интенсивной музыкальной жизнью. При Перселле еще были живы блестящие музыкальные традиции допуританской Англии. В отличие от тех стран, где бурное развитие оперы вытеснило хоровую культуру Возрождения, в Англии это искусство еще не успело утратить художественной актуальности. Вместе с тем, новейшие достижения «оперного века» быстро проникали в Англию. Таким образом, искусство Перселла выросло на богатой почве. Его музыкальный кругозор был исключительно широк.

И тем не менее этот гениально одаренный художник не мог реализовать своих творческих возможностей. Общественная атмосфера Англии в годы Реставрации порождала такого рода требования к искусству, что они, говоря словами Белинского, могли быть с равным успехом удовлетворены как гениальностью, так и посредственностью.

Печальное состояние художественной жизни страны проявилось особенно наглядно в театре, с которым неразрывно было связано творчество Перселла. Драматургия как будто переживала расцвет; сотни новых пьес увидели свет при его жизни; сам он сочинил музыку к сорока восьми театральным постановкам. Казалось, в этом широком стремлении к театру возрождались традиции национальной драмы. Но на самом деле любой низкопробный драматург, стряпавший фривольные комедии или декоративно-феерические спектакли, удовлетворял зрителя не меньше, а, быть может, больше, чем Марло, Джонсон или Шекспир.

Знаменательно, что пьесы Шекспира давались только в измененном или, как говорилось в афишах, «улуч-

шенном» виде: в текст вводились чужие вставки, прекрасный слог упрощался и вульгаризировался. Нагромождение зрелищно-сценических эффектов искажало шекспировские драмы до неузнаваемости. Так, в постановках «Ромео и Джульетты» раздувалась сцена маскарада, текст трагедии постоянно нарушался вставными танцами и дивертисментными хорами. Огромной популярностью пользовались разросшиеся декоративные сцены ведьм из «Макбета». Макбетовские ведьмы проникали в другие пьесы различных авторов, вплоть до мифологической оперы «Дидона и Эней» Перселла.

Опера «Королева фей» тоже представляла собой переделку шекспировской комедии «Сон в летнюю ночь», но в тексте, положенном Перселлом на музыку, не осталось ни одной фразы, принадлежащей Шекспиру. Заметим попутно, что в многочисленных светских вокальных произведениях, написанных Перселлом, мы не встречаем подлинно художественного текста, соответствующего уровню музыки.

В театре эпохи Реставрации музыка играла постоянную, но довольно ограниченную роль. Ею пользовались как побочным средством—либо для усиления романтического колорита в сказочно-фантастических сценах, либо для сопровождения балетных эпизодов и пантомим; часто по ходу действия вводились песни и танцы.

Нет сомнения, что современники высоко ценили театральную музыку Перселла. Она восхищала их неистощимой мелодичностью, часто связанной с английским «балладным» фольклором, изобразительной силой и в особенности лучезарной красочностью и жизнерадостностью. Искусство Перселла сверкает и искрится солнечными «ренессансными» тонами.

Однако сам композитор оставался не удовлетворен своей работой в театре. По дарованию он был прежде всего музыкальным драматургом. О том, как велики были возможности Перселла, можно судить по его, в сущности, единственной опере «Дидона и Эней». Но эта жемчужина оперной культуры XVII века никогда не появлялась в театре. Она была задумана как школьный спектакль для женского пансиона и исполнялась только силами любителей в камерной обстановке.

Общеизвестно, что опера «Дидона и Эней» во многих отношениях опередила свой век. Ее реалистичность, на-

родность образов, строгая чистота стиля кажутся трудно совместимыми с английской театральной эстетикой XVII столетия. Целостная и вместе с тем контрастная композиция, разнообразие музыкально-драматических приемов, развитое инструментальное письмо и в особенности выразительность и оригинальность музыкального языка возвышают это произведение над всеми операми того времени. Многие в нем предвосхищают драматургию Глюка, многое — в частности, народно-сказочные образы, национальные жанровые («матросские») сцены, песенная лирика — напоминает раннюю романтическую оперу. При этом вся опера овеяна поэтическим настроением ренессансного мадригала.

Другого случая сочинить настоящую оперу Перселлу не представилось. Поэтому его последующие музыкальные спектакли («Пророчица», «Король Артур», «Королева фей», «Буря», «Индийская королева») были не более как попыткой ввести развитые оперные сцены в рамки развлекательных сценических представлений. Но и в этих произведениях, лишенных целостной музыкальной драматургии, Перселл достиг высокого мастерства и единства отдельных сцен.

По многогранности и глубине музыки, по богатству образов и самобытности выражения Перселла, несомненно, можно считать одним из самых разносторонних композиторов предбаховской эпохи. Этот театральный композитор был одновременно и тонким лириком; за яркой занимательностью его музыки чувствовалась неизменная глубина. Характерно, что уже к своему первому опубликованному произведению — двенадцати скрипичным сонатам (1683) Перселл написал предисловие, в котором убеждал соотечественников отвернуться от развлекательной музыки в придворно-аристократическом вкусе и полюбить серьезное искусство.

За сценической эффектностью опер Перселла часто скрывались замечательные по глубине психологические моменты. Наряду с оживленными юмористическими эпизодами в народно-танцевальном духе встречается скорбная музыка, характеризующаяся хрупкими хроматическими гармониями¹. Великолепная песенность (Пер-

¹ Об этом подробнее см. статью «Британский Орфей» в настоящем сборнике.

селл сам был певцом) сочетается у него с высокоразвитым инструментальным мышлением, сложное контрапунктическое письмо — с простейшими темами народного склада.

Яркое своеобразие музыки Перселла связано прежде всего с ее национально самобытным стилем. Перселл претворил в своем искусстве особенности французской и итальянской оперы, итальянской скрипичной музыки, немецкой органной и клавирной школ. При всем этом он всегда оставался национально-английским художником. Его лирика воскрешает красочный стиль английских мадригалистов. Декоративные оперные хоры воссоздают черты английских народных многоголосных жанров. Музыкально-поэтическая декламация, распространившаяся в английской поэзии в начале XVII века, отразилась в речитативах. Народные лады, присущие английским «балладам», придают своеобразную национальную окраску оперной кантилене. Современная бытовая музыка, представленная «матросскими», «деревенскими», «шотландскими» песнями и танцами, проникает в его оперы, сближая их с массовыми жанрами английского искусства.

Многое из того, что не удалось осуществить в опере, Перселл воплотил в своих хоровых произведениях. В этом отношении исключительный интерес представляют его церковные антемы, столь откровенно трактованные в светско-театральном духе, что после смерти композитора пуритане нашли нужным подвергнуть их варварской обработке: были упразднены все драматические диалоги между голосом и оркестром, сглажена острота танцевальных ритмов, замедлены темпы — и блестящие перселловские «скерцо» превратились в прилично-монотонную музыку богослужения. И только в ораториях Генделя, внимательно изучавшего хоровые произведения английского композитора, продолжают жить жизнерадостные поэтические образы перселловских театрализованных антем².

² Весьма показательно, что среди церковных антем Перселла нет ни одного собственно культового евангельского текста. Его, как и Генделя, привлекали лишь высокие художественные образцы библейской поэзии.

Перселл умер в возрасте тридцати шести лет, не успев создать своей школы. После его смерти английская музыка не выдвинула ни одного равного ему по значению национального композитора.

2

Изучение обстоятельств творческой жизни великого оперного композитора Англии позволяет по-новому поставить один из самых трудных, «загадочных» вопросов истории музыки: почему Англия, которая на протяжении многих столетий была одной из ведущих музыкальных стран Европы, начиная с XVIII века неожиданно превратилась в музыкальную провинцию?

Почему после смерти Перселла английская музыка не выдвинула до XX столетия ни одного крупного имени, которое можно было бы поставить рядом с блестящими именами английской национальной литературы, поэзии и живописи?

Распространенный взгляд, будто в Англии не развивалась национальная музыка потому, что-де англо-кельты по природе мало одарены в музыкальном отношении, не выдерживает никакой критики. Ведь и до XVIII века Англия была населена теми же англо-кельтами и все же не только обладала своей музыкальной школой, но часто играла роль лидера в общеевропейском музыкальном движении.

Английское народное многоголосие в средние века оказало сильнейшее влияние на зарождение и развитие полифонического стиля в европейских странах. В период раннего Возрождения англичанин Данстейпл сыграл роль основоположника крупнейшей школы контрапунктистов. Первая школа клавесинистов сформировалась в Англии. Наконец, Перселл во многих отношениях опередил современную ему европейскую музыку.

Упадок профессиональной музыки в Англии после Перселла вовсе не повлек за собой оскудения английского народного творчества или потери англичанами интереса к музыке вообще. Английский музыкальный фольклор продолжал вдохновлять крупнейших европейских композиторов, в том числе Гайдна, Бетховена, Мендельсона, Брамса.

Английская аудитория, восприимчивая и отзывчивая

к серьезной профессиональной музыке, оказывала плодотворное влияние на творчество многих крупнейших композиторов Западной Европы. С Англией связано появление не только ораторий Генделя, но и фортепианного творчества Христиана Баха, последних симфоний и ораторий Гайдна, «Оберона» Вебера, «Ильи» Мендельсона. Наряду с серьезными концертами, в Англии на протяжении последних трех столетий весьма популярна и музыка «легких жанров». Наконец, широчайшее распространение имеет профессиональная и самодеятельная хоровая и камерно-инструментальная музыка. Таким образом, нет никаких оснований говорить, что англичане лишены природной музыкальной одаренности. И разве не опровергается эта мысль состоянием музыкальной жизни Англии в наши дни?

Другая, и главная, гипотеза, на которую постоянно опираются исследователи в поисках причин «музыкального бесплодия» в Англии,— это пагубное воздействие пуританской психологии и идеологии в широком смысле слова на искусство.

Действительно, художественная жизнь в Англии периода пуританской диктатуры насильственно пресеклась. Общеизвестно, какую фанатическую непримиримость проявляли пуритане к светским, «суетным» формам художественной деятельности. Однако, не умаляя влияния пуританства на быт и психический склад англичан, вплоть до самого недавнего прошлого, нельзя не обратить внимания и на некоторые другие существенные обстоятельства.

Если считать, что пуритане подорвали базу для музыкального развития страны, то почему же самый крупный английский композитор появился после периода пуританской диктатуры? Почему в пуританской Англии расцветает комический развлекательный театр, то есть театр такого направления, которое было наиболее враждебно пуританству? Если возникновение подобного театра можно объяснить психологической реакцией «реставрационного поколения», то уж никак нельзя усмотреть в этом причину его дальнейшего развития на протяжении двух или даже трех последующих столетий. И хотя деспотизм пуританства не помешал расцвету комедийной драматургии (Шеридан, Голдсмит и др.), то почему-то на родине Шекспира вплоть до

конца XIX века так и не выросла другая значительная школа серьезного реалистического театра. Одновременно с английской национальной музыкой в фазу глубокого кризиса вступила и серьезная драма.

Наконец, как согласовать с этой гипотезой тот факт, что пуританская Англия дала чувственную, «языческую» поэзию Китса, Вордсворта, Колриджа и других поэтов-романтиков?

Становится очевидным, что хотя пуританство и сыграло отрицательную роль в духовном развитии Англии, причины упадка английской музыки надо искать в другом.

Прослеживая пути развития музыкальной культуры в тех странах, где на протяжении последних двух-трех столетий возникли и укрепились национальные музыкальные школы мирового значения (Россия, Германия, Австрия, Италия, Франция), можно обнаружить одну общую закономерность: жизненно необходимым условием появления крупной национальной школы было широкое и непрерывное развитие оперной культуры.

Начиная с XVII столетия опера неизменно играла роль ведущего жанра в профессиональном музыкальном творчестве: она обобщала самые передовые и жизнеспособные музыкальные явления современности. Именно в опере прежде всего формировался новый круг художественных образов, типизирующих новую эпоху. Через оперные влияния обогащались выразительные средства и других жанров музыкального искусства. В неразрывной связи с оперным искусством сложился классический симфонизм, возникло хоровое искусство Генделя и Баха. Почти все крупные национальные школы XIX столетия проявили себя раньше всего в оперном искусстве. И только в тех европейских странах, где оперная культура не привилась (это относится к Англии, Испании и Нидерландам), развитие национальной музыки затормозилось уже в XVII столетии³.

В странах континентальной Европы обязательной стадией формирования национальных оперных школ было длительное культивирование музыкального театра. Англия этой стадии не знала.

³ Подробнее об этом см.: Конен В. Театр и симфония. М., 1968.

Правда, предпосылки к созданию английской оперы были заложены и в зрелищной придворной «маске», и в своеобразных музыкально-поэтических жанрах (образовавшихся под влиянием итальянского оперного речитатива), и в народных музыкальных комедиях («drolls»). Перселл опирался в своих театральных произведениях на все эти разнообразные виды английского музыкально-сценического и музыкально-поэтического искусства. И все-таки английский музыкальный театр так и не пережил своего «раннего детства»...

Это предвидел и этого опасался величайший английский композитор. Недаром в своем предисловии к «Королеве фей», сравнивая тягостное положение английского музыкального театра с условиями развития итальянской и французской оперы, он писал:

«Всякому, кто побывал в Италии или Франции, известно, как высоко там ценятся оперы... Широко известно, какое содействие получает сеньор Баттист Люлли от царствующего короля Франции... все декорации и украшения для развлечения народа дает сам король. В Италии, особенно в Венеции, где оперы пользуются большой славой и ставятся на каждом карнавале, благородные венецианцы берут на себя расходы по постановке.

Я надеюсь, что тот факт, что несколько частных лиц решилось предпринять постановку такого дорогостоящего произведения, как опера, в то время как за границей этим занимаются только князья или государство, не будет расцениваться как бесчестие для нашей нации. И я смею утверждать, что если бы мы в Англии имели половину той поддержки, которую получает опера в других странах, то очень скоро и у нас в Англии был бы такой же хороший балет, как во Франции... Мы надеемся, что англичане покажут себя достаточно щедрыми для того, чтобы оказать поддержку такому мероприятию»⁴.

Но обращение Перселла к английской публике осталось без ответа. В общественных кругах Англии не нашлось той влиятельной прослойки, которая была бы в состоянии вынести на своих плечах всю тяжесть «выращивания» оперы до ее «совершеннолетия».

⁴ Перселл Г. Предисловие к «Королеве фей». Цит. по изданию произведений Перселла: *The Works of Henry Purcell*, vol. 12, Novello, London, 1903. Перевод мой.— В. К.

Причина этого заключается в том, что рождение и формирование оперного искусства в Англии совпало по времени с революцией XVII века, закончившейся установлением буржуазного строя. Аристократическая среда, с которой преимущественно было связано культивирование музыкального театра во всей Европе, быстро утратила в послереволюционной Англии материальную силу, идейное влияние, а в XVIII веке и совсем сошла со сцены как сколько-нибудь значительный фактор в развитии театрального и музыкального искусства. Таким образом, судьба национальной музыки, и прежде всего оперы, оказалась всецело в руках буржуазных предпринимателей. Их коммерческие принципы, определившие направление театральной жизни Англии, не допускали ни длительных периодов творческого экспериментирования, ни отношения к искусству как к средству художественного просвещения народа. Отдельным же лицам, заинтересованным в судьбе английской национальной оперы, оказалось не по силам поддерживать огромный штат певцов, оркестрантов, танцоров, композиторов, содержать симфонические оркестры и оперные труппы, давать концерты и оперные представления, стимулировать творческие искания композиторов без страха потерпеть материальный ущерб. И английский музыкальный театр был задавлен коммерцией раньше, чем успел вызвать интерес у массового слушателя.

Ни один из композиторов следующего за Перселлом поколения не смог продолжить его дело. Все они пошли по пути наименьшего сопротивления. Односторонне восприняв отдельные элементы оперного стиля Перселла (народно-песенный характер некоторых номеров его музыки и чередование разговорных сцен с музыкальными), они создали английскую разновидность легкого музыкального театра—так называемую «балладную оперу». Благодаря связям с народно-бытовой музыкой в ней были заложены прогрессивные черты. В частности, в борьбе передовых общественных кругов против остатков придворной культуры «балладная опера» играла в начале XVIII столетия заметную роль.

Так, Фильдинг, нападая на гипертрофированную декоративность итальянской оперы средствами буффонады, написал комедию «Трагедия трагедий, или Опера

опер» (1730), которая была поставлена как «балладная опера». В эти же годы через народно-национальную музыку «Оперы нищих» английская демократическая аудитория выразила свой протест против чужеземного стиля придворной космополитической оперы.

И все-таки «балладная опера» не смогла выполнить историческую миссию национального музыкального театра. Произошло это вовсе не потому, что театральный элемент в «балладной опере» превалировал над музыкой. Достаточно вспомнить, что народный музыкальный театр в Германии и Австрии, возникший под непосредственным влиянием английской «балладной оперы», скоро достиг замечательных художественных высот в зингшпилях Моцарта и Вебера. Губительным для «балладной оперы» с точки зрения развития музыкального искусства было отсутствие в ней художественных исканий. Так как ни один частный предприниматель не мог идти на риск творческих экспериментов, то в «балладной опере» поощрялись и использовались только давно сложившиеся «апробированные» формы. Поскольку творческие искания прекратились, профессиональная деградация стала неминуемой.

Общеизвестный пример — прославленная «Опера нищих». В этой «балладной опере», не сходившей со сцены в Англии на протяжении двух столетий (1728—1923), композитору, в сущности, уже нечего было делать: все песни и инструментальные номера подбирались самим драматургом из популярной музыки, звучавшей в быту. С тех пор музыкальное оформление опер (Т. Дибдина, У. Шилда, Г. Бишопа и др.) покатилося безудержно вниз.

В то время как внутри оперного искусства континентальной Европы происходило бурное творческое брожение,⁵ вырабатывались новые средства выразительности, рождались новые жанры, формировались национальные кадры композиторов, исполнителей и слушателей, английский музыкальный театр не возвысился над уровнем бытового искусства⁵.

⁵ Только в конце XIX века У. Гильберт и А. Салливен обогатили «балладную оперу» полифоническими ансамблями в стиле английского народного многоголосия.

Передовые общественные круги Англии, оберегавшие высокие традиции национального искусства, приходили в отчаяние от художественной примитивности отечественного музыкального театра. Английская публицистика XVIII века пронизана критическими высказываниями. Появилась даже брошюра, написанная в форме воображаемого диалога между знаменитыми актрисами старого и нового времени, в которой современная «балладная опера» подвергалась резкому осуждению.

«Теперь главным образом развлекаются комическими операми. Эти оперы представляют собой очень неважные стихи, распеваемые на старинные мотивы. В них нет никаких характеров и почти никакого чувства», — говорит актриса нового времени⁶.

Могла ли подобная опера стать формой воплощения передовых идейных стремлений английского народа?

И, быть может, ничто так не подчеркивает катастрофического отставания английской музыки от высоких художественных критериев подлинного искусства, как появление в английском театре 60-х годов прошлого столетия музыкальных сцен на сюжет шекспировского «Отелло», в которых Отелло показывался в виде карикатуры на американского негра и в его устах знаменитое благородно-возвышенное обращение к сенату:

Сановники, вельможи,
Властители мои! Что мне сказать?
Не буду спорить, дочь его со мною...⁷

превращалось в грубо фривольную песенку, исполненную на гротескном жаргоне, на американский уличный мотив «Yankee Doodle».

А всего несколько лет спустя глубокое психологическое содержание шекспировской трагедии получило гениальное воплощение в опере «Отелло» Верди.

Но не только Шекспир — ни Байрон, ни Ричардсон, ни Мур, ни В. Скотт — ни один из великих английских писателей, вдохновивших музыкальные шедевры континентальной Европы, не нашел до конца XIX века достойного отражения в музыке своей страны.

⁶ Цит. по кн.: Mac Kinley S. Origin and Development of Light Opera. London, 1927, p. 197. Перевод мой. — В. К.

⁷ Перевод Б. Пастернака.

КУЛЬТУРА ПЕРСЕЛЛОВСКОГО ЛОНДОНА

1

Рождение Перселла совпало со смертью Кромвеля. Он рос и формировался в атмосфере Реставрации, под сильнейшим воздействием ее духовных веяний. Трагическая судьба его оперного творчества была в большой мере предопределена особенностями культуры послереволюционной Англии¹.

Роковой для композитора оказалась его зависимость от английской аристократии, вновь воцарившейся в Лондоне после падения республиканской диктатуры.

Изгнанная за пределы страны на протяжении жизни целого поколения, она, казалось, сейчас возрождалась в полную силу при дворе Карла Второго. Мертвый застой художественной жизни Англии в период республики сменился оживленностью и блеском, заставлявшими думать, что возродились лучшие ренессансные традиции прошлого.

Одним из первых мероприятий нового монарха было учреждение художественных институтов, которые повсеместно в Европе на протяжении многих столетий олицетворяли мощь и пышность королевских и княжеских дворов. Так, стали опять широко входить в моду театральные представления, беспощадно преследовавшиеся при власти диктатора. Возвращались к жизни и разнообразные формы музыкального творчества и исполнительства, некогда культивировавшиеся при могучем елизаветинском дворе. Появилась снова Королевская капелла (Chapel Royal), удалось даже восстановить Хор мальчиков, с которым работали лучшие музыканты страны. Прервав-

¹ См. статью «Перселл и английская музыка», с. 73.

шая свое существование при республике «маска»², — типичный атрибут придворной культуры, была вновь извлечена на поверхность. Учреждена была должность придворного органиста и хранителя органа. Каждое крупное событие в королевской семье отмечалось сочиненными «на случай» «одами», или так называемыми «приветственными песнями» («Welcome Songs»), а обычная светская жизнь при дворе постоянно требовала новых музыкальных диверτισментов.

Английские аристократы во главе с Карлом Вторым, прошедшие годы эмиграции во Франции, приобрели вкус к художественным новинкам, с которыми они познакомились при дворе Людовика XIV. Все это они сохранили, вернувшись на родину. Стремлением подражать театральным и музыкальным достижениям не только Парижа, но и Венеции отмечены многие нововведения английского монарха. Оно сказывается, в частности, в открытом пристрастии к иностранным музыкантам, заполонившим музыкальную жизнь двора в самые первые годы Реставрации. На протяжении восьми лет, с 1666 по 1674 год, во главе всей музыкальной части лондонского двора стоял француз Луи Грабю. Желание правителя поднять английскую музыку до уровня современных достижений на континенте побудило его, в частности, послать в заграничную командировку к Люлли молодого, подававшего большие надежды английского музыканта Пельхама Хемфри, впоследствии первого учителя Перселла. В подражание Людовику XIV король велел организовать новый для лондонского двора, чисто инструментальный ансамбль «Двадцать четыре скрипки» (носящий буквально то же название, что его французский прототип). Наконец, аристократическое общество познакомилось впервые и с итальянскими музыкантами — композиторами, виртуозами-кастратами, мастерами скрипичного искусства: Драги,

² «Маска» («masque») — классическая национальная разновидность придворного спектакля в Англии, сложившаяся в конце XVI столетия и объединяющая на равных началах поэтическое слово, вокальную и инструментальную музыку, живопись — декорацию, роскошную постановочность. «Маски», как правило, создавались на основе мифологического и аллегорического сюжета. В их оформлении участвовали выдающиеся поэты, музыканты, художники, архитекторы (например, поэт Джон Милтон, драматург Бен Джонсон, архитектор Иниго Джонс, композитор Николас Ланьер и другие).

Пьетро Реджио, Никола Матенс, Винченцо, Бартоломео и другими, прибывшими в Англию по приглашению королевского двора или антрепренеров вновь созданных театров. Мода на итальянских музыкантов была столь велика, что сатира на нее встречалась в театральных комедиях того времени³. И все же, сколько бы поверхностного и наносного не было в этом светском увлечении, оно сыграло важнейшую роль в «модернизации» английской музыки, в сближении ее с самыми жизнеспособными в то время течениями композиторского творчества.

В соответствии с традициями придворной помпезности и этикета, были изданы специальные приказы, строго формулировавшие обязанности королевских музыкантов и содержащие в том числе предписания относительно их одежды. Они должны были появляться в роскошных ярко-декоративных ливреях, в которых все — от фактуры и цвета ткани до особенностей отделки — было точно предусмотрено⁴.

³ Так, комедия Сотерна «Оправдание жены» 1691 года (музыку к которой, заметим кстати, написал Перселл) содержит следующую сцену. На светском вечере исполняется итальянская ария. Один из присутствующих выражает свое восхищение, не скрывая, однако, что не понял ни единого слова. Другой гость признается в том же. Наконец, кто-то осмеливается попросить, чтобы была исполнена английская песня или любая другая, которую можно было бы понять без необходимости предварительно заявить о своем знакомстве с оперой в Венеции.

В другой пьесе, «Мнимые куртизанки» Афры Бен (1679) реально звучит настоящая итальянская песня. Ее текст настолько точно воспроизводит поэтические обороты итальянской оперной арии, что сегодня мы воспринимаем ее как прямую пародию:

*Crudo amore, crudo amore,
Il mio core non fa per te.*
(Жестокая любовь, жестокая любовь,
Моего сердца недостаточно для тебя.)

⁴ Так, например, мальчикам-хористам надлежало иметь «пурпурную мантию из экстравагантной ткани на бархатной подкладке, костюм и пальто из того же материала, отделанные шелковыми кружевами серебряного цвета... пару шелковых и две пары простых чулок, три пары обуви... шесть пар манжет, в том числе две пары кружевных, две шляпы с лентами... и т. д. На пасху форма сменялась аналогичной летней». (Цит. по кн.: Westrup J. Purcell. London, 1947, p. 9).

Музыканты, состоявшие в ансамбле «Двадцать четыре скрипки», имели свою, не менее изысканную одежду: «несколько костюмов из разноцветной тафты, наподобие индийского одеяния, с короткими рукавами до локтя, с отделкой из финифти у ворота и на рукавах

Возникает впечатление, что придворная культура Лондона переживала подлинный расцвет, что понятие «реставрация» относилось не к одной политической ситуации, но и к художественной жизни послереволюционной Англии.

Но на самом деле, вопреки реставрации монархии, вопреки кажущемуся богатству и блеску королевского двора, английское дворянство неуклонно шло к упадку. Блеск и роскошь были явлением внешним и мнимым; дворянская культура реставрационного периода оказалась по существу пустоцветом.

О безвозвратно утерянной мощи королевского двора говорит ярче всего его глубоко пошатнувшаяся материальная основа. Все королевские приказы, регулировавшие художественную жизнь двора, в большой мере существовали только на бумаге, не имея под собой реального обеспечения. Достаточно ознакомиться хотя бы с некоторыми документами, сохранившимися по сей день в королевских архивах, чтобы убедиться, насколько выдуманной и нереальной была идея подражания двору Людовика XIV или возрождения елизаветинской традиции.

Случаи, когда придворные музыканты оказывались в необеспеченном и унижительном положении, — ситуация отнюдь не редкая и в континентальной Европе XVII и XVIII столетий. Материальная нужда была уделом величайших музыкантов той эпохи.

Вспомним хотя бы судьбу Монтеверди, закончившего свою двадцатилетнюю службу при дворе герцогов Гонзага разорением буквально на грани нищеты и никогда не забывавшего о том, как он «должен был каждый день ходить к казначею и вымаливать у него деньги, которые по праву принадлежали» ему. «Видит бог, никогда в жизни я не испытывал большего душевного унижения, чем в тех случаях, когда мне приходилось ждать у него в прихожей», — вспоминал он впоследствии⁵.

Красноречива в этом смысле и судьба великого Шюгца, который адресовал не одно послание курфюрсту Сак-

и с поясом из финифти в том же духе... и для каждого гирлянды цветов разной окраски». (Цит. по кн.: Holst I. Henry Purcell. London, 1961, p. 14).

⁵ Malipiero F. Claudio Monteverdi. Milano, 1930, p. 198.

сопскому, умоляя того облегчить тяжелую участь его обнищавших коллег. В момент, когда условия при дрезденском дворе стали для него невыносимыми, он с горечью воскликнул, что «лучше был бы кантором или органистом в провинциальном городке, чем терпел дальше это положение, при котором его горячо любимая профессия становится для него ненавистной»⁶. Бах перешел на строго регламентируемую и потому глубоко тягостную для него службу при церкви св. Фомы в Лейпциге только потому, что она давала более реальное денежное обеспечение, чем деятельность при дворе в Веймаре и т. д.

И тем не менее вплоть до французской революции музыканты континентальной Европы продолжали стремиться к княжеским дворам и именно в придворной среде осуществлять свои важнейшие художественные находки, в особенности в сфере музыкального театра.

Уместно вспомнить в этой связи Люлли, сочинявшего для двора Людовика XIV, Чести, работавшего для Венского придворного театра, Алессандро Скарлатти — для неаполитанского вельможи. Деятельность Гассе неотделима от Дрезденского придворного театра. Оперы Иоммелли, пользовавшегося покровительством штутгартского двора, ставились в княжеском театре Мангейма. Траэтта был связан с аристократическим Петербургом... Ведь даже оперное творчество Глюка, Гайдна и Моцарта нельзя оторвать от придворной среды. Как это ни удивительно, но сама реформа Глюка, направленная на разрыв с аристократической эстетикой, осуществлялась при поддержке парижского двора и на сцене Королевского театра.

На протяжении двух столетий оперные постановки являлись одновременно и атрибутами дворцовой жизни, и центрами творческих исканий, и школами нового музыкального профессионализма.

При огромной и все возрастающей популярности оперного искусства содержание музыкального театра в течение сколько-нибудь продолжительного времени тем не менее было убыточным. Известно, что в бюджетах провинциальных немецких княжеств первое место (как отдельная статья расходов) занимали расходы по постановкам опер и балетов. Особо роскошные праздничные спек-

⁶ Bukofzer M. Music in the Baroque Era. N. Y., 1947, p. 402.

такли — такие, как постановка опер «Геркулес» Кавалли в Париже или «Золотое яблоко» Чести в Вене — нарушали на время даже бюджет королевского двора. Но потребность в музыке, и в особенности в оперной музыке, как показатель могущественности и блеска двора для континентальных феодалов была столь существенно важна, что они находили необходимые ресурсы, часто в форме налогов (прямых или косвенных). Например, герцог Брауншвейгский продавал своих подданных в солдаты специально для того, чтобы осуществлять при своем дворе роскошные оперные постановки. В критике Мазарини парижской фрондой видное место занимало обвинение в том, что он заимствовал огромные суммы из налоговых сборов для Королевской оперы. И уже упомянутый герцог Гонзага, из месяца в месяц задерживавший скромное жалование своим придворным музыкантам, тратил баснословные суммы на оплату виртуозов-певцов и прославленных декораторов-постановщиков, обеспечивавших высокую репутацию мантуанского двора. В некоторых случаях континентальные аристократы вступали в союз с администрацией публичных театров. Так было, например, в Венеции, где местные патриции оказывались «держателями акций» театральных учреждений, не только при этом разделяя расходы по постановке, но и извлекая на первых порах известную прибыль.

Огромный, насыщенный интенсивными исканиями путь, который прошло оперное искусство от первых флорентийских «*dramma per musica*» до великих достижений Глюка и Моцарта, был обеспечен интересом к нему со стороны придворных кругов и реальным созданием самой возможности творческих поисков. Можно с уверенностью сказать, что тяжелая материальная нужда придворных музыкантов в континентальной Европе не вызывалась финансовой необходимостью, а была главным образом следствием пренебрежения, проявляемого феодалами по отношению к представителям низшего сословия. К этому сословию принадлежали все без исключения выдающиеся музыканты той эпохи.

Но в Англии, стране, только что свершившей буржуазную революцию, придворные круги не могли соперничать с дворянской средой континентальных стран. Многочисленный и могущественный «средний класс» («*middle class*»), недавно осуществивший переворот в соотношении

социальных сил Англии, не позволил бы эксплуатировать себя в духе старого режима. Двор Карла Второго оказался бессильным проводить в жизнь королевские приказы. Намерение создать богатую художественную и, в частности, музыкальную жизнь при дворе, осталось в большой мере неосуществленным.

Приведем в качестве иллюстрации хотя бы некоторые из дошедших до нас документов королевского архива.

Прежде всего приглашенные ко двору музыканты очень скоро перестали получать и причитающиеся им деньги, и предписанную одежду. Так, в 1666 году несколько ведущих музыкантов Королевской капеллы, в том числе отец композитора Томас Перселл и руководитель детского хора Капитан Кук подали заявление на имя короля, напоминая, что они не получают обещанного жалования. Карл Второй передал его лорду-казначею, указывая, что подобная ситуация затрагивает его честь и высказываясь за то, чтобы все долги музыкантам были уплачены полностью. Однако королевское пожелание так и осталось пожеланием.

Два года спустя Кук не разрешает мальчикам хора появляться в церкви, так как их одежда настолько изношена, что они вынуждены сидеть взаперти. Происходит скандал в казначействе, но детям новую одежду не выдают. Кто-то предлагает, в качестве меры экономии, перейти от роскошных ливрей к простым черным одеяниям в духе формы студентов-богословов. Мера эта, однако, не проходит. Кук продолжает бомбардировать начальство заявлениями относительно ужасающего состояния гардероба детей. В 1670 году он пишет лично королю, обращая его внимание на то, что мальчики не могут появляться на улице в такой одежде и потому не в состоянии выполнять свои обязанности перед его величеством. Король дает обещание обеспечить хористам новую одежду, но в службе снабжения для этого нет средств и все остается по-старому.

Подобные заявления не прекращаются на протяжении многих лет. Характерная резолюция на одном из документов: «Надо что-то предпринять»⁷.

Но ничего не предпринимается. Беспомощность двора

⁷ Westrup. Op. cit., p. 42.

очевидна. Кук, скончавшийся в 1672 году, так и не получил несколько сотен фунтов из денег, по праву принадлежавших ему как одному из самых энергичных и квалифицированных музыкантов при королевском дворе.

Даже приглашенные из Италии музыканты подают в королевскую казну прошение, указывая, что на протяжении четырех лет они не получили ни копейки из обещанного им вознаграждения. Возглавлявший музыкальную часть двора француз Грабю после неоднократных просьб о возмещении ему задолженности покидает свою службу и возвращается во Францию с женой и тремя детьми. Пипс⁸ отмечает в своем дневнике, что, согласно информации, полученной им от придворного органиста и композитора Джона Хингстона, большинство королевских музыкантов буквально голодает, так как двор задолжал им жалование за пять лет.

Перселл с самых юных лет испытал на себе тяжесть подобных обстоятельств, так как на протяжении всей жизни был связан с королевским двором. В очень раннем возрасте (предположительно в десять лет), он был зачислен в детский хор, а в 1673 году, когда его голос стал ломаться, получил должность помощника хранителя королевских инструментов. Год спустя он становится настройщиком органа в Вестминстерском аббатстве. Начиная с 1677 года и до конца жизни — он один из официальных композиторов при дворе, с 1682 — также один из органистов Королевской капеллы. Со времени реставрации монархии проходит более четверти века, но для музыкантов обстановка при дворе не меняется. До нас дошло заявление Перселла, относящееся к 1687 году. К тому времени успевший обратить на себя внимание как один из самых выдающихся современных композиторов Англии, Перселл пишет, что не получает ни копейки за свою работу в качестве хранителя королевского органа. Прошло шесть месяцев, прежде чем казначейство перепра-

⁸ Дневник Пипса, 19 декабря 1666 года.

Самуил Пипс (Samuel Pepys), чиновник при адмиралтействе, высоко просвещенный для своего времени человек, с широким кругом интересов, оставил после себя подробнейший дневник, который вел на протяжении всей жизни. Историки культуры, в том числе и музыканты, черпают сегодня из этих записей богатую информацию о жизни Лондона в эпоху Реставрации.

вило этот документ главе капеллы, а тот лишь два месяца спустя дал резолюцию, подтверждавшую право Перселла на законный гонорар... Еще через два года, уже после Славной революции, Перселл как органист принимал участие в торжественной коронации Вильяма Оранского. Но и при новом правителе потребовался целый год, прежде чем обремененный большой семьей композитор, наконец, получил деньги за свои труды. Подобные примеры можно было бы умножить.

Но быть может, еще более выразительны, чем документы королевского архива, перемены, коснувшиеся положения драматического театра и «маски».

Не в силах содержать постоянную придворную сцену и профессиональных актеров, Карл Второй предпочитал для своего развлечения посещать публичные театры — поведение, дотоле неслыханное для царствующего короля Англии⁹. Однако не только драма, но и «маска» — классическое олицетворение аристократической придворной культуры — теперь расстаются с дворцовой обстановкой и переключиваются в город на сцену публичного театра. Постановка «маски», требовавшая не меньше затрат, чем опера, становится нереальной при дворе. Там эти спектакли единичны, в противоположность огромному числу роскошных декоративных постановок в духе «маски», осуществлявшихся на подмостках городской сцены.

И все же не материальные трудности следует считать главной причиной упадка придворной культуры Англии при жизни Перселла. История знает много примеров, когда при самых суровых ограничениях рождалось великое искусство. Как известно, сам Перселл сумел создать гениальную оперу в рамках школьного спектакля. Жесткие требования к жанру — малая форма, скромные постановочные возможности, общедоступные средства музыкального выражения, не слишком высокий уровень профессионализма — оказались не тормозом, а стимулом для творческой фантазии композитора.

Искусство Иоганна Себастьяна Баха являет еще более яркий пример той же ситуации. Оторванный от придворной среды, не написавший за всю свою жизнь ни од-

⁹ Известен только один случай, когда царствующий монарх в дореволюционную эпоху посетил публичный театр. См.: Krutch J. Comedy and Conscience after the Restoration. N.Y., 1949.

ной оперы, он тем не менее воплотил лучшее, что было достигнуто в современном ему музыкальном театре в своих религиозных драмах — пассионах, предназначенных для провинциальной церкви. По глубине и значительности идей, по оригинальности художественного строя они далеко превосходили все, возникшее в русле придворного оперного искусства XVII и первой половины XVIII столетий.

Материальная несостоятельность королевского двора — лишь одна сторона упадка английской дворянской культуры в период Реставрации. В еще большей мере ее деградация ощутима в отсутствии какой-либо идеи, способной оплодотворить художественное творчество нового времени. Музыка и драма — два вида искусства, которые почти наравне выражали высшую, кульминационную точку английского Ренессанса — теперь перестали быть носителями высокого одухотворенного начала. Пусть стюартовская «маска» или лирическая трагедия Люлли были отмечены бесспорными признаками придворной гедонистичности. Все же господствовала в них не эта сторона, а ощущение жизненной силы, величественного героического начала, выражающих аристократическую культуру в пору ее расцвета. Но английская придворная среда эпохи Реставрации не имела ни настоящего, ни будущего. Ее жизненная сила была подорвана. Искусство при царствовании Карла Второго было низведено до положения изящной игрушки.

Это обстоятельство предопределило не только внешний облик перселловского творчества, но и судьбу многих его исканий. На всем, что он сочинил для двора и для публичного театра, лежит внешний отпечаток легкожанровости, дивертисментности. За редчайшими, буквально единичными, исключениями, произведения, созданные им для двора «на случай» воспринимается как «пустячки», а песни и танцы, написанные для повседневного пользования, были, по-видимому, настолько незначительными, что Перселл сам не сохранил их. Но даже и развитые, крупномасштабные «оперные» партитуры, в которые композитор вложил так много мысли и вдохновения, тоже возникли в рамках драматических постановок, отмеченных предельным легкомыслием, безвкусной декоративностью, даже прямой безнравственностью. И не случайно вдали от придворной обстановки, вдали от атмосферы

городских театров возникло самое выдающееся произведение Перселла — его гениальная и единственная сквозная опера — «Дидона и Эней».

2

Музыка, звучавшая при дворе, отражала вкус царствующего монарха. Карл Второй ненавидел серьезную музыку любого рода. Насколько можно судить, единственное, что он вынес из знакомства с искусством Люлли (придворного композитора Людовика XIV), это обилие танцевальных мотивов. Его пленяли балетные номера, торжественные вступительные интрады, роскошная постановочность, что в масштабе своего двора он и пытался культивировать. Все остальное решительно отвергал.

«У Карла было острое отвращение к фэнси»¹⁰, — писал современник. — Он не переносил никакой музыки, к которой не мог отбивать такт. Песни он одобрял только в легком стиле и в трехдольном размере»¹¹.

Организация «Двадцати четырех скрипок» имела своей целью привить вкус к легкой танцевальной музыке. И сам король, и его современники из «оппозиционного лагеря» воспринимали это увлечение скрипичной танцевальной музыкой как антипод серьезному творчеству в дореволюционных традициях.

На самом деле, поворот к оркестру, состоящему из одних скрипок, и к танцевальному репертуару совпадал с одним из самых прогрессивных течений в музыке XVII века, приведшем к рождению инструментальной сюиты (а еще позднее — сонаты-симфонии). Но современники Перселла (и он сам в том числе) не без оснований усматривали в королевском пристрастии к скрипичной танцевальной музыке одно лишь тяготение к облегченному, чтобы не сказать пустому, дивертисмен-

¹⁰ «Фэнси» («Фантазия») — национальная английская разновидность инструментальной музыки в полифоническом стиле, отмеченная большой свободой выразительных средств и углубленным настроением.

¹¹ North. Цит. по кн.: Bukofzer. Op. cit., p. 195. Норт — один из просвещенных людей Англии того периода, записки которого, наравне с дневниками Пипса и Эвелина (Evelyn), служат богатым источником сведений о культуре эпохи Реставрации.

там. Многих возмущала самая идея столь последовательного и упорного культивирования самостоятельного скрипичного оркестра, в то время как высшие достижения английской музыки Ренессанса связывались с хоровым многоголосием или ансамблем голосов и старинных инструментов (лютни, виолы и духовые). В континентальной Европе, в первую очередь благодаря бурному развитию итальянской скрипичной школы, к середине XVII столетия самостоятельные скрипично-ансамблевые произведения заняли видное место. И в самой Англии, в кругах, далеких от придворной среды, прививалась эта культура (которой Перселл впоследствии отдал значительную дань). Но в аристократической среде Лондона в начале 60-х годов XVII века инструментальная музыка отождествлялась с легкой танцевальной разновидностью во французских традициях. Особенное негодование вызывало у просвещенных, но консервативно мыслящих людей введение ее по прямому указанию короля в церковную службу, впервые восстановленную после почти двадцатилетнего периода пуританской диктатуры.

«Вельможи при дворе Карла твердо решили внедрить дух гедонизма и галантности даже в музыку богослужения, а Карл самолично приказал исполнять такую церковную музыку, к которой он сумел бы отбивать такт»¹², — пишет историк английской культуры. «...В каждом перерыве звучит концерт «Двадцати четырех скрипок» в французском легком игривом духе», — сокрушается современник Перселла¹³.

Эта борьба вокруг королевских новшеств нашла своеобразное и разностороннее выражение в творчестве Перселла. С одной стороны, танцевальные мотивы очень широко проникают в его музыку, в том числе даже раннюю церковную. Балетные сцены, торжественные декоративные интрады, сохранившиеся вплоть до самых поздних его произведений для музыкального

¹² Krutch. Op. cit., p. 25. Он же приводит рассказ почти анекдотического характера, свидетельствующий о легковесном отношении Карла и его придворных к богослужению. Знаменитый проповедник обратился в придворной церкви к вельможам с просьбой не храпеть так громко во время службы, дабы не разбудить короля.

¹³ Дневник Эвелина от 21 декабря 1662 г. Westrup. Op. cit., p. 28.

театра, ведут свое происхождение от парижских впечатлений Карла Второго. С другой стороны, Перселл был настолько оппозиционно настроен к придворной музыкальной практике, что, выпуская в свет в 1683 году свои изумительные скрипичные сонаты (посвященные при этом Карлу Второму), он в предисловии специально подчеркнул намерение познакомить своих соотечественников с инструментальным творчеством в серьезном духе и противопоставить его развлекательности и легкожанровости аристократической французской традиции.

Но если, сочиняя в области камерной музыки, композитор имел возможность ориентироваться на вкус серьезных просвещенных любителей, далеких от придворной среды, то, работая для театра, он столкнулся с требованиями совсем иного рода.

Всегдашний барометр общественной атмосферы — театр как нельзя ярче отразил идейный упадок дворянской культуры при Реставрации.

«Средний класс», образующий большинство английского населения и ставший в результате революции могучей социальной силой, в перселловскую эпоху по существу не соприкасался с театром. Родившаяся в тот период литературная интеллигенция, собиравшаяся в знаменитых «coffee houses» («кафе»), также была далека от него¹⁴. Если театральная драма фигурировала в ее поле зрения, то только как объект критики (при этом, как правило, уничтожающей). Она сосредотачивала свое внимание на более интеллектуальных и отвлеченных видах литературной деятельности: обсуждение новых произведений выдающихся поэтов, дискуссии по поводу важнейших общественных событий. Помимо устных выступлений, собиравших многочисленных участников и слушателей, в этой среде стали появляться профессиональные публицисты (от Джона Денниса, первого англичанина, существовавшего на доходы от литературных рецензий, до Дефо, Тетчина или Стила, деятельность которых совпадает уже с началом следующего столетия). Критические статьи, памфлеты, диссертации, так называемые «письма» — стали все больше и больше интересовать образован-

¹⁴ Первое литературное кафе открылось в Лондоне в 1652 году.

ных англичан. Рождение литературной критики и публицистики высокого уровня составляет важнейший вклад эпохи Реставрации в развитие национальной литературы. Это нашло своеобразное отражение и в драматургии в виде развернутых авторских предисловий к театральным постановкам. В частности, предисловия ведущего драматурга перселловского периода Драйдена не только служат ценнейшим литературно-критическим материалом, освещающим и театральную практику, и художественные искания тех лет; они одновременно перебрасывают мост от «ученых» трудов в замкнуто академическом духе к общедоступной публицистике, вызывавшей острый интерес новой читающей публики. Этими же общественно интеллектуальными веяниями были несомненно порождены и многочисленные авторские предисловия самого Перселла.

О духовных интересах новой публики, ее умственном кругозоре можно составить представление по сохранившимся каталогам книжных издательств. В период Реставрации более 98 процентов всех изданий было посвящено религиозным, этическим и научным вопросам. Напомним, что именно при жизни Перселла возникло Королевское научное общество, заседания которого посещали не только сами ученые, но и представители более широкого круга интеллигенции, проявлявшие живой интерес к естественным наукам. Спрос на серьезную литературу такого рода был столь велик, что ее публикация служила основой материального процветания не одной издательской фирмы тех лет.

И, однако, на этих просвещенных англичан нового типа — читавших, размышлявших, любознательных, с развитым гражданским сознанием, — лондонские театры эпохи Реставрации ориентировались меньше всего. Их адресатом была узкая аристократическая среда, реально или идейно связанная с двором Карла Второго.

Разумеется, отчужденность широких кругов лондонцев от театра можно в известной мере объяснить глубоким и устойчивым влиянием пуританского мировоззрения на психологию среднего англичанина. Нельзя недооценивать это влияние, сохранившееся для английской культуры в целом, в той или иной форме, вплоть до конца викторианской эпохи. Крайний аскетизм пуританской философии, ее страх перед чувст-

венной красотой привел к резкому осуждению со стороны ее приверженцев всех видов изящных искусств, и прежде всего театра, заклеянного как «храм дьявола» («devil's chapel»). Сильнейшие антитеатральные веяния давали о себе знать задолго до революции. (Они даже предшествовали периоду расцвета елизаветинской драмы.) Но кульминация и триумф антитеатрального пуританского движения естественно совпадают с периодом диктатуры, которая государственным указом объявила театральную драму вне закона¹⁵. Восстановление монархии двадцать лет спустя не повлекло за собой сколько-нибудь существенных перемен в психологии «среднего класса». В глазах большинства его представителей пуританские взгляды на нравственность и нормы морали не утратили значения и после государственного переворота. И все же, если уже к началу XVIII столетия в Англии сложилась своя устойчивая разновидность мещанской драмы, если (как сейчас общепризнано) почти все виды современного легкожанрового театра — от мюзик-холла до мюзикла — зародились и окрепли в период Реставрации, то очевидно проблемой пуританства ни в какой мере не исчерпывается вся сложность взаимоотношений театра перселловской эпохи с широкими слоями лондонского населения, в том числе и его интеллигенцией.

Действительно, дошедшие до нас многочисленные публицистические материалы утверждают одну и ту же истину: и широкие круги, и представители наиболее просвещенной прослойки английского населения игнорировали театр вовсе не из-за того, что они были подвластны пуританским взглядам на искусство. Театр Реставрации вызывал к себе непримиримо враждебное отношение и подвергался беспощадной критике главным образом потому, что он совершенно не соответствовал тем представлениям о драме, как о высокой общественной трибуне, какие сложились у английского народа в эпоху Шекспира. Как представители сектантски мыслящего, пуритански настроенного «среднего класса», так и далекие от них, искренние поклонники драмы из кругов просвещенной интеллигенции сходи-

¹⁵ Первый указ революционного правительства, запрещавший театральные представления, относился к сентябрю 1642 года. Он был дважды подтвержден в 1647 и 1648 годах.

лись на общей платформе: английский театр в годы Реставрации утратил всякое идейное начало. Он стал рассадником порока, растлителем душ, стал силой, враждебной и опасной для общества. Характерны два документа, появившиеся в конце века в один и тот же год (1698) и как бы подытожившие два главных русла антитеатрального движения в перселловскую эпоху. Первым была прогремевшая в веках книга-памфлет преподобного Дж. Коллиерса «Краткий взгляд на безнравственность и богохульство английского театра», всколыхнувшая общественное мнение и повлекшая за собой широчайшую, в целом глубоко сочувствующую взглядам автора литературную дискуссию. Вторым документом была резолюция английского суда, направленная против развращающих молодежь театральные представления, за которой последовали реальные и многочисленные судебные разбирательства и аресты. Вскоре сам королевский двор (теперь уже в лице королевы Анны) издал прокламацию (1702), где резкому осуждению подвергались порок и безнравственность, господствовавшие в современном театре.

3

В какой мере можно сегодня безоговорочно принимать оценку театра, сложившегося при жизни Перселла? Не была ли она односторонней и тенденциозной? Не открывает ли наше время новые грани этого явления, оставшиеся скрытыми для публики XVII века?

Попытаемся по-новому взглянуть хотя бы на одну сторону вопроса. Речь идет о нецензурном языке и непристойных сюжетах, не перестававших шокировать общественное мнение не только XVII, но и последующих двух столетий. Открытая эротичность сюжетов, упорное глумление над моногамным браком и идеальной (не плотской) любовью, превознесение всех видов чувственных пороков, вплоть до часто встречающейся апологетики кровосмесительных связей — подобные сюжеты, всегда преподанные в тонах грубо нарочитой откровенности, шокировали большую часть лондонцев и заслоняли в их восприятии другие стороны пьесы. Героем английской драмы был дикий развратник и повеса, героиней — «женщина легкого поведения».

Не приходится удивляться тому, что пуритански настроенный «средний класс», и в еще большей мере публика XVIII и XIX столетий, воспитанная на предельно строгих нормах нравственности, были до такой степени потрясены и оскорблены утрированным неприличием, господствующим на сцене, что это ослепляло их и делало невосприимчивыми ко всем другим сторонам реставрационной драмы.

Но сегодня мы способны «прочитать» весь этот материал с большей объективностью. Не следует забывать, что с точки зрения норм XVIII и XIX столетий и Шекспир, и Флетчер, и даже сама библия также полны неприличий. В Англии и Америке они, как правило, выходили в свет в «очищенном» («exurgated») виде. Сегодня за циничным языком драматургов Реставрации, за их странно-уродливыми сюжетами мы в состоянии увидеть и некоторые бесспорные достоинства драмы эпохи Реставрации¹⁶.

Прежде всего, нельзя недооценивать смысл самого прославления безнравственности. Оно возникло, вне всякого сомнения, как реакция на ужасающую узость и скованность пуританского мироощущения, и с этой точки зрения несло в себе проблески умственной свободы. Кроме того, с чисто драматургической стороны театр перселловского Лондона представлял бесспорный интерес. Так, сложившаяся в те годы «комедия нравов» отмечена остроумием, блеском, живостью, реалистической силой слова. При всей низкопробности и вульгарности сюжетов, комедиографы Реставрации — Уичерли и Конгрив, Этеридж и д'Эрфи, Фарквар и Отуэй и их современники — сумели создавать подлинно занимательные пьесы с захватывающей интригой. Широкий культурный кругозор этих драматургов, ориентировавшихся на образованного зрителя из дворянской среды, также выгодно отличается от интеллектуального уровня авторов будущих популярных сентиментальных драм. В их пьесах чувствуется знание не только античной классики и великой английской литературы прошлого, но и рыцарских романов Ренессанса, и классицистской трагедии Франции, и комедий Мольера, и

¹⁶ Всестороннее рассмотрение драматургии Реставрации не входит в нашу задачу. Мы ограничиваемся лишь теми моментами, которые соприкасаются с эстетикой перселловских опер.

даже новейшей венецианской оперы. Новаторским стимулом для реставрационной драмы оказалась также и утвердившаяся в те годы четырехугольная сцена с занавесом, вызывающая ассоциации с обрамленной картиной, что повлияло на возникновение нового типа спектакля, пронизанного живописно-ландшафтным мышлением. Оно особенно ощутимо в «героической драме» — другом ведущем театральном жанре, рожденном культурой Реставрации, о котором речь впереди.

И все же при всех своих отдельных жизнеспособных чертах и художественных достоинствах, драма периода Реставрации в целом и сегодня вполне оправдывает свою репутацию «рассадника порока». Даже за ее относительным вольнодумством и широким культурным кругозором не скрывалось никакого серьезного подтекста, не ощущалось никакой идеи, которая могла бы привлечь и вдохновить демократическую часть лондонской публики. В статусе, разработанном правительством для театров, точно указывались места в зрительном зале, предназначенные для «плебса». Очевидно, его присутствие подразумевалось. И однако, «средний класс» практически бойкотировал театр. Пипс, регулярно посещавший драматические постановки, только четыре раза упоминает о присутствии публики из демократических слоев, причем неизменно в праздничные, рождественские дни. Будь в той драме хотя бы намек на темы, способные зажечь интересы широкой публики, она, вопреки всем писаным и неписаным законам пуританства, несомненно потянулась бы к ней. Именно это произошло вскоре с сентиментальной драмой и популярной комедией XVIII столетия. Нечто подобное имело место и в «золотой век» английского театра, в период елизаветинской драмы. Народ, уже в большой мере находившийся во власти пуританских идей, тем не менее продолжал стремиться в заклеянный пуританами «храм дьявола».

Но реставрационная «комедия нравов» меньше всего ориентировалась на интересы и вкусы «среднего класса»; она отражала исключительно жизнь и мироощущение высших дворянских кругов. Представители народа фигурируют в ней редко и только как объект насмешки и зубоскальства.

Никакой другой идеи, кроме легковесного развлечения и принципиального безверия, в театре перселловской эпохи не было (разве только стремление противопоставить себя недавнему пуританскому прошлому и таким образом утвердить свою верность Реставрации).

Через реставрационную драму дворянских кругов «красной нитью проходит скудость мысли, странное равнодушие к чему бы то ни было, кроме их собственного бесполезного существования»¹⁷. Эта публика «не была настолько развита в эстетическом отношении, чтоб согнать героическую драму с подмостков, у нее не было моральной чистоты, необходимой, чтоб осудить ужасающую грязь, которой драматурги... щекотали их потрепанные чувства. Трудности роста новорожденного Королевского общества были так же далеки от их интересов и симпатий, как и более риторические призывы к добродетели со стороны пуританских пропагандистов».

«Ни в одном городе христианского мира не разрешено так много театральных постановок, как в этом одном городе, Лондоне, где больше безнравственных и мерзких пьес, чем во всем остальном мире», — пишет современник Перселла, просвещенный Эвелин. «Я сам написал пьесу и иногда балуюсь стихами, я далек от пуританства и однако ни в чем не могу упрекнуть наших противников... Театральные драмы превратились у нас в вид порока, в чувственный эксцесс...»¹⁸

Красноречиво приводимое ниже содержание фрагмента из анонимного памфлета, изложенного в виде диалога, относящегося к перселловскому времени¹⁹.

Один из участников высказывает удивление по поводу «резкого падения числа театров в Лондоне, указывая, что если до революции их было множество, то сейчас их только два, да и то они почти не в состоянии содержать себя. Его партнер отвечает, что прежде драматические постановки были невинным развлечением.

¹⁷ Nicoll A. A History of Restoration Drama. Cambridge, 1940, pp. 3—4.

¹⁸ Memoirs of John Evelyn. S. I., 1827, vol. 4. Letter to Viscount Cornberry, Feb., 1664.

¹⁹ «Historia Histronica» приписывается Дж. Райту. Krutch Op. cit., p. 38.

В нынешнее время они утратили свой просветительский характер... и наиболее культурная прослойка населения избегает театра совершенно так же, как если бы это был публичный дом ²⁰.

4

Быть может ничто так не свидетельствует об идейной деградации английского дворянства в эпоху Реставрации, как отношение драматургов того времени к Шекспиру.

От них как будто совершенно ускользнула философская основа шекспировских творений, беспредельная насыщенность мыслью каждого его слова, сложная и столь совершенная художественная структура его драмы. Они не интересовались его непревзойденным пониманием человеческих характеров и страстей, не заметили ничего, что делает его пьесы великой литературой. Шекспир был для них только создателем занимательных сценических фабул, дающих простор декоративно-роскошным постановкам в новейшем духе.

Ни одно произведение Шекспира в своем подлинном виде не увидело свет при жизни Перселла, хотя с полдюжины пьес, носящих названия его драм, пользовались популярностью в период Реставрации. «Буря», «Сон в летнюю ночь», «Тимон Афинский», «Макбет» — исковерканные, изрезанные, отчасти переписанные заново банальным, примитивно-наивным слогом, появлялись на сцене, начиненные дивертисментными эпизодами в духе «маски». Давенант, Шедуэлл, Беттертон и другие драматурги изощрялись в умении «осовременить», или как принято было тогда говорить,

²⁰ Заметим кстати, что поведение аристократической публики в театре, действительно, напоминало по своей распушенности атмосферу притонов. Так, весь Лондон был однажды шокирован поведением лорда Седли, появившегося на эстраде в голом виде. Так, Драйден был избит наемными бандитами по заданию лорда Рочестера, подозревавшего, что известный драматург принял участие в сатирическом фельетоне, направленном против него. Лица из светского общества приезжали в театр со своими любовницами, дамы из общества появлялись в нем только в масках, ложи бывали заполнены профессиональными куртизанками и т. д. и т. п.

«улучшить» («improve») замысел великого драматурга. Введение новых персонажей, событий и сцен, нарушающих художественную цельность и логику шекспировской драмы, стало рядовым явлением.

Только три трагедии — «Гамлет», «Отелло» и «Юлий Цезарь» — не были перекроены под роскошный спектакль. Но и они были подвергнуты безжалостным сокращениям, так как в своем полном виде показались бы публике невыносимо скучными.

Именно в спектакле того рода, к которому принадлежали «подделки» шекспировских драм и с которым прямо связано оперное творчество Перселла, кризисные черты дворянской культуры Англии особенно ощутимы. Речь идет о «героической драме», родившейся в эпоху Реставрации и отразившей ее идейную несостоятельность.

«Комедия нравов», также возникшая в этой атмосфере, тем не менее отличалась хотя бы жанрово-стилистической законченностью. Ее узкий светский мирок был изображен с большой степенью художественной правды, а сила слова и четкая сюжетная структура, как указывалось выше, являли собой определенное достижение. Наконец, она была рождена не умозрительно, а отвечала определенной эстетической потребности общества, утратившего положительные идеалы революционного прошлого и воспевающего негативно-циничное отношение к ним.

Но «героическая драма», столь же типичная для театра эпохи Реставрации, как и «комедия нравов», оказалась искусственным цветком. Она появилась на свет отчасти как инерция прошлого, отчасти как подражание современным высоким жанрам в искусстве континентальной Европы.

Для Англии общественный подъем был позади. Время напряженных исканий и великих свершений прошло. Ничто в жизни общества эпохи Реставрации не стимулировало героических форм в искусстве. Новая «героическая драма», созданная усилиями ведущих драматургов того времени — Драйдена, Давенанта, Шеддзла, Беттертона и других была лишена внутреннего пульса, не имела объединяющей одухотворенной идеи; это было искусство эклектичное и, с точки зрения собственно драмы, мало убедительное. Его упорное куль-

тивирование было обречено. О нем помнят сегодня главным образом благодаря музыке Перселла.

Прототипом «героической драмы» можно считать, с одной стороны, французскую классицистскую трагедию, влияние которой на английский театр Реставрации бесспорно и очевидно, с другой — стюартовскую «маску», изъятую из придворного обихода и пересаженную на подмостки публичного театра. Родство с обоими этими жанрами не вызывает сомнений. Два крайних типа театрального спектакля — интеллектуально-возвышенный и чувственно-декоративный — стремились ужиться в рамках нового художественного организма. Но традиционные черты каждого претерпевали глубокие изменения. «Героическая драма» была лишена того чувства меры, равновесия и законченности, которые являются обязательными атрибутами классического искусства.

Героика приобрела в ней характер ходульный, искусственно приподнятый, схематичный. «Вместо подлинных людей, среди которых мы вращаемся и на которых нам хотелось бы равняться, мы встречаем у Драйдена героев без души, без тепла и без жизни...»²¹. В его женских образах нет ничего от героинь «Шекспира, Корнеля, Расина. Они не интересны, так как лишены страстей; в их душе всегда холод, их чувства всегда спокойны, их сердца всегда владеют своими чувствами... Это героини романов, но не подлинные женщины»²², — пишет историк, сопоставляя «героическую драму» с пьесами Шекспира и французской классицистской трагедией.

Важно осознать, однако, что «героическая драма» вовсе не была «несостоявшейся» реалистической трагедией. Ее ходульность нельзя рассматривать как авторскую неудачу. Драйден меньше всего хотел реалистического изображения жизни, вполне осознанно и целенаправленно стремясь к искусственной приподнятости, которая образует художественную сущность созданного им театрального спектакля.

«Поэт героического стиля не должен быть связан голым изображением того, что происходит в жизни или того, что в высшей степени правдоподобно», — писал

²¹ Charlanne M. L'influence française en angleterre aux XVII siècle. Paris, 1906, pp. 464—465.

²² Charlanne. Op. cit.

Драйден, подчеркивая, что драматург обязан «дать себе полную свободу в изсбражении действительности»²³.

Чем сильнее ощутимо нарочитое отдаление от обычного, тем удачнее осуществлена поставленная эстетическая задача. Не воспроизведение жизненных типов и ситуаций, а создание романтической атмосферы было целью «героической драмы». Достаточно хотя бы бегло ознакомиться с названиями некоторых пьес такого рода, поставленных при жизни Перселла, чтоб ощутить их антиреалистические тенденции, их тяготение к миру фантастики, экзотики, легенды. «Индийская королева», «Индийский император», «Покорение Китая татарами», «Покорение Гренады испанцами», «Король Артур», «Альбион и Альбаний» (Драйден), «Трагедия Нерона, императора Рима» (Ли), «Мир на Луне», «Королева Марокко» (Сеттл), «Антоний и Клеопатра» (Седли), «Осада Вавилона» (Пордэдж) и т. д. и т. п. — эти и многие другие, подобные им названия, уже сами по себе указывают на надуманно-романтизированный характер сюжетов.

Тяготение к подобным образам, оторванным от реальности, от живых людей, от подлинных душевных конфликтов привело к несостоятельности «героической драмы» именно как драмы. В ней отсутствовала тема, способная вдохновить писателя на целостную ее разработку в духе собственно театральной пьесы. Искусственные сюжеты скорее эпически-картинного, чем драматического характера, не имели той строгой конструкции, которая обязательна для театральной драматургии. Слово оказывалось недостаточным для выражения основной идеи, в которой собственно драматический элемент уходил на задний план и до конца не выявлялся.

Поскольку главной целью драматурга было создание художественной иллюзии, стремление увести зрителя от реальности в сферу романтизированного, то он естественно привлек для этой цели другие искусства, которые не просто дополняют выразительность слова, но способны гораздо более непосредственно и мгновенно, чем слово, вызвать у зрителя определенную эмоциональную настроенность. Этими искусствами были живопись-декор-

²³ Предисловие к «Покорению Гренады». Nicoll. Op. cit., pp. 92—93.

рация, балет и неразрывно связанная с ними музыка. Театральная пьеса перестала быть собственно драмой, перевоплотившись в свободно построенный сценический дивертисмент.

В решающей степени она была зависима от живописно-зрелищного момента, который, как указывалось выше, олицетворял новый тип сценического мышления. Очень сильны были здесь и традиции «маски», для которой зрелищное оформление было также фундаментально важно. Но если в классической «маске» элементы поэзии, живописи-декорации, музыки, танца находились в строгом единстве и тонком равновесии, то в «героической драме» это равновесие было грубо нарушено. Затормаживая развитие сюжетной линии, отесняя на второй план значение слова, роскошно оформленные сцены, опирающиеся на всевозможные ресурсы новой машинной техники, стали постепенно приковывать к себе главное внимание зрителей²⁴. Волшебные превращения, сцены языческих жертвоприношений, торжественные процессии, аллегорические картины, ориентальная экзотика, красочное изображение природы и т. п. вызывали у публики ощущение чувственно-зрительного пиршества. Все эти декоративные атрибуты «героической драмы» остро нуждались в музыке²⁵. Подобно то-

²⁴ Не следует понимать это буквально, как безоговорочное господство декорации над словом. Вне поэтических достоинств «героическая драма» превратилась бы в чистое либретто, к которому она, действительно, приближалась. В частности, введенный Драйденом так называемый «героический куплет» («heroic couplet») вошел в английскую поэзию строгого стиля. Однако в тех многочисленных вставных эпизодах, которые являют собой разновидность «маски» или песенные «lyrics», качества литературного текста действительно поражают своей примитивностью.

²⁵ Приводим некоторые дошедшие до нас указания постановщиков в пьесах эпохи Реставрации. Так, к «Буре» Шедуэлла по Шекспиру, постановщик требует картины «бурного моря в состоянии непрерывного волнения... над которым витают страшные существа вроде духов в ужасающем облике, которые летают среди матросов, затем поднимаются в воздух. В момент, когда корабль тонет, зал подвергается в полную темноту, и огненный дождь падает сверху...» Постановка Сеттла «Мир на Луне» требовала восьми сценических планов. При открытии занавеса видны три арки из облаков, простирающиеся до потолка и открывающие далекую перспективу из сплошных облаков. Все это пространство заполнено купидонами и другими аллегорическими фигурами... Облака на заднем плане улетучиваются, и перед зрителем предстает серебряная луна, прибли-

му, как при всей своей самостоятельной выразительности искусство кино — от самой ранней до современной стадии — требует звучания музыки, которое усиливает эмоциональный и художественный эффект, так и декоративно-живописные эпизоды в «героической драме» не могли существовать вне музыкального оформления.

«Нет никакого сомнения в том, что в елизаветинском театре музыка, песня и танцы никогда не привлекали столько внимания, как на сцене эпохи Реставрации»²⁶, — писал историк английской драмы, проследивая, как тенденция включения отдельных песенных номеров в ранние пьесы Драйдена и д'Эфри — вполне оправданная с драматической точки зрения, — достигла в 90-х годах таких размеров, что сама драматическая пьеса оказалась раздавленной и потерявшей среди подавляющего обилия дешевых виршей, положенных на музыку и вставных балетно-музыкальных эпизодов. Отдельные пьесы конца века (такие, как, например, «Анатомист» Равенскрофта, 1697) сегодня воспринимаются лишь как повод для музыкально-балетных дивертисментов. Драматурги ощущали эту тенденцию еще раньше, высказывая свои наблюдения иногда в шутливой форме, иногда же как серьезное размышление. Так, в 70-х годах, в авторском предисловии к двум своим пьесам («Победа женщин», 1670 и «Шестидневное приключение», 1671) драматург Говард отмечает, что сценические дивертисменты «производят больше впечатления на зрителя, чем самое тонкое остроумие драматурга», пьесы

тельно четырнадцать футов в диаметре. Серебряная луна постепенно тускнеет и исчезает, за ней открывается мир на луне... Двенадцать золотых колесниц, в которых восседают двенадцать детей, катятся по облакам... Улетучивается третья арка, открывая перспективу, завершающуюся огромным пейзажем, изображающим леса, башни, водные пространства...»

Постановка Драйдена «Альбион и Альбаний» изобилует сценами небес с раздвигающимися облаками. В одной Юнона сидит в колеснице, запряженной павлинами столь грандиозных размеров, что хвост одного (более 20 футов в длину) заполняет всю сцену. В другой Нептун медленно поднимается из моря со свитой из тритонов, морских нимф, аллегорий рек и т. п. В заключительной сцене драмы появляется аллегория Славы на земном шаре, перед ней стоит злобное крылатое существо, тело которого опоясано змеями; страшные головы сосут и высасывают из него яд и т. д. и т. п.

²⁶ Nicoll. Op. cit., p. 61.

же серьезного содержания держатся не только «своим героическим началом», а в большей мере «опираются на декорацию, машинную технику, костюмы, народные пляски и балет»²⁷.

Любопытно, что сатира на это увлечение проникает и в самые театральные комедии. В пьесе Этериджа «Человек моды» (1676) содержится шутливый намек на особое пристрастие к танцам в драме. Кто-то со сцены якобы серьезно сообщает, что русские, прослышав об огромном уважении англичан к дивертисментам, прислали в Лондон знаменитых балерин, которые сейчас заняты тем, что готовят балет с участием медведя.

А д'Эрфи в эпилоге пьесы «Обиженная принцесса» (1682), обращаясь к публике, заявляет, что понравиться лондонцам очень легко, «если бы только драматурги это поняли: жига, песенка, один-два стишка обеспечат успех».

Именно в русле этого стиля рождалась сценическая музыка Перселла. За исключением «Дидоны и Энея» все его так называемые «оперы» неотделимы от театра эпохи Реставрации. Они возникли всецело в рамках «героической драмы», в тесном сотрудничестве с самыми популярными драматургами того времени и на основе ее характерного декоративно-дивертисментного стиля. Других возможностей сочинять для широкой аудитории композитору не представлялось. И быть может, ничто не говорит более красноречиво о его художественном величии, чем способность возвыситься над этой позолоченной пустотой и создать в подобных обстоятельствах искусство непреходящего значения.

²⁷ Nicoll. Op. cit., p. 61.

Гендель был до мозга костей светским художником, сочинявшим только для театра и концертной эстрады. Когда в Италии зародилась комическая опера, ему было около пятидесяти лет. И композитор откровенно и с сожалением говорил, что слишком стар для работы в новом жанре. Тем не менее выразительные приемы буффа нашли впоследствии отражение в его героических ораториях.

Гендель всегда противился исполнению своих произведений в церкви, и высшее духовенство, в свою очередь, препятствовало при жизни композитора попыткам трактовать его оратории как культовую музыку. Даже орган — старинный церковный инструмент — был «перенесен» Генделем в концертный зал, и вместо фуг и хоральных прелюдий на нем звучали светские мотивы итальянских скрипичных концертов. Лишь по величайшей несправедливости судьбы музыка Генделя культивируется в наше время в церковной обстановке. Многие из его возвышенных оперных арий знакомы зарубежной публике в виде церковных напевов (ярчайший пример — знаменитая ария из оперы «Ксеркс», известная в наши дни как Largo), а его блестящие, проникнутые светским духом оратории часто воспринимаются как своеобразная разновидность баховских пассионов.

Отдаленность во времени мешает нам разглядеть грань, отделяющую Генделя от его гениального современника Баха. Общность стилистических признаков, свойственных музыке той эпохи, единство национальных истоков несколько заслоняют для нас индивидуальное своеобразие каждого. А между тем эти два «колосса новой музыки» значительно разнятся по своей эстетиче-

ской направленности. Бах в решающей степени связан с философско-созерцательной культовой линией в искусстве. Гендель же опирается главным образом на театрализованные образы и завершает «светскую» культуру ряда предшествующих поколений.

Оперная героика и торжественная декоративность придворных балетов, лирика народных песен и красочность массовых танцев, блестящая импозантность концертных пьес и интимная углубленность камерного музицирования — эти и многие другие черты светской музыкальной культуры подготовили особенности генделевского стиля. Пусть практика протестантской церкви покрыла облик художника слоем чужеродного лака. Мы должны «реставрировать» его подлинное лицо. Удивительно, до какой степени содержание творчества этого композитора, писавшего более двухсот лет тому назад, созвучно передовым художественным идеалам нашего времени!

Сущность «генделевского» в музыке выражена в его монументальных ораториях. Гендель пришел к ним после многолетней работы в музыкальном театре. В них он воплотил смелые драматические замыслы, которые ему не удавалось осуществить в рамках современной оперы. Как своеобразное преломление оперного жанра, они образуют связующее звено между старой итальянской оперой и реалистической драматургией классиков революционной эпохи. Они прокладывают тот новый путь в музыкальной эстетике, который венчают лирические трагедии Глюка, музыкальные драмы Моцарта, симфонии Бетховена.

В отличие от Баха, Гендель с юных лет не хотел мириться ни с узостью жизни в немецкой провинции, ни с положением церковного музыканта, на которое были обречены крупнейшие композиторы Германии XVIII века. Воспитанник органиста, писавший в молодые годы в Галле культовую музыку, он при первой возможности порвал эти связи и направился в Гамбург, портовый город, где существовал единственный немецкий оперный театр. Однако пройденная им в юности художественная школа оставила в его творчестве глубокий и устойчивый след. Во все последующие годы Гендель со-

хранял отношение к музыке как к области самых возвышенных духовных проявлений. Противоречием лучших лет его творческой жизни было стремление к идейной, серьезной музыке в рамках развлекательной оперы. С этого и начался его конфликт с аристократической средой, закончившийся полным разрывом с жанром оперы-сериа, которому он посвятил более тридцати лет.

Проблема музыкального театра была центральной для Генделя. С неудержимой силой его тянуло к опере. Между тем ни в Германии, ни в Англии, ставшей второй родиной композитора, в те годы опера не имела общенародного демократического характера.

Для Германии эпоха зарождения национального театра еще не наступила. В этой раздробленной феодальной стране музыкальная драма культивировалась исключительно в княжеских кругах и являла собой типичный образец «позолоченного» придворного искусства. Гамбургская опера — единственный вид народного музыкального театра в Германии — распалась, не успев даже сформироваться. Ни блестящий талант Кейзера, ни гениальная одаренность Генделя не смогли спасти ее от этой судьбы. Передовая музыкальная молодежь, группировавшаяся вокруг национального оперного театра, вынуждена была отступить перед натиском придворно-аристократических вкусов. Гендель, отдавший в юные годы Гамбургскому театру много творческих сил, был обречен в своих поисках национального оперного стиля на неудачу даже прежде, чем стала очевидной материальная несостоятельность такого «фантастического» для Германии предприятия, как городской публичный театр.

Но если для Германии время расцвета народного музыкального театра было впереди, то для Англии, где Гендель жил с двадцатипятилетнего возраста до смерти, этот момент был уже упущен. Интересные и самобытные пути развития национальной оперы, наметившиеся в конце XVII столетия в творчестве Генри Перселла, были бесследно утеряны в театральной культуре следующего поколения. И Гендель столкнулся с неожиданной и сложной ситуацией. Англия, первая страна, осуществившая буржуазную революцию, привлекала его демократическим укладом жизни, возможностью живого общения с широкой аудиторией. Однако, в отличие от

Италии и Франции, английская публика той эпохи была невосприимчива к оперному искусству. Сказалась ли здесь высокая культура слова шекспировского театра, благодаря которой англичане отказались в свое время принять условности молодой и еще мало развитой оперной драматургии? Сыграли ли свою пагубную роль коммерческие основы театра в буржуазном обществе, не допускающие ни длительных творческих экспериментов, ни отношения к театральному искусству как к средству художественного просвещения народа? Подробное рассмотрение возможных причин этого своеобразного явления лежит за рамками данной статьи¹. Бесспорно одно: национального музыкального театра в Англии не было, а жанр большой итальянской оперы, в которой Гендель уже успел проявить себя блестящим мастером, отвечал лишь вкусам аристократических кругов. Но в этой среде попытки композитора выйти за рамки застывших приемов оперы-*seria* не встречали сочувствия. У Теккерея в романе «Виргинцы» есть характерный штрих в описании жизни лондонского высшего света: «золотая молодежь» считала признаком хорошего тона бойкотировать оперные постановки Генделя, демонстративно предпочитая им легковесные изделия его соперников.

С неослабевающим упорством Гендель продолжал искать реалистические пути в оперной драматургии. Он насыщал свои произведения чертами героини, стремился к психологической правдивости, к обогащению примитивной, механически построенной композиции итальянской оперы-*seria*, справедливо прозванной «альбомом арий». Но эстетика этого в высшей степени условного жанра сковывала его творческие возможности. Разрушая сложившийся стиль мифологической оперы и вызывая этим недовольство аристократической аудитории, Гендель, вместе с тем, не мог выйти за его пределы. В то время как отдельные арии Генделя достигли бессмертной славы, ни одна из его многочисленных опер не перешагнула в следующий век².

¹ Эта проблема рассматривается подробно в книге автора «Пути американской музыки». М., 1965, гл. 10.

² В век Просвещения развитие оперы целеустремленно шло к сближению с драматическим театром (в частности, с классицистской трагедией, *commedia dell' arte* или с французской «слезливой» комедией), и реалистические устремления Глюка и его последователей в

В своих исканиях Гендель столкнулся еще с одной кардинальной проблемой. В Лондоне в 1728 году была поставлена «Опера нищих», задуманная как сатира на ложногогероическую чужеземную оперу. В истории английского музыкального театра эта пьеса заняла исключительно важное место. Она не сходила с английской сцены вплоть до 20-х годов нашего столетия. Именно в ней утвердились принципы «балладной оперы» — единственной устойчивой национальной разновидности музыкального театра Англии. Комедия на бытовой реалистический сюжет, с остроумной, виртуозно построенной интригой, она включала музыкальные номера в виде отдельных народно-бытовых песен (называемых в Англии «балладами»).

Громадный успех «Оперы нищих» привел к краху театрального предприятия, возглавляемого Генделем, и он извлек из сложившегося положения урок. Композитор понял, что симпатии демократических кругов тяготеют к реалистическому искусству, что высокопарность и отвлеченность итальянской оперы-seria отождествлялась для них с отмирающей дворянской эстетикой.

И он обратил внимание на красоту и выразительность английского фольклора, к которому была столь восприимчива широкая аудитория, не оценившая его блестящих оперных арий.

Тем не менее путь, указываемый «Оперой нищих», был для Генделя неприемлем. «Легкожанровость» (в нашем, современном понимании этого слова), определяющая облик английской «балладной оперы», была ему глубоко чужда. Популярность и общедоступность стиля «Оперы нищих» исходили далеко не из лучших традиций национального искусства. Ее драматургия опиралась не на принципы классической шекспировской коме-

гораздо большей мере отвечали художественной психологии современности, чем условностям оперы-seria, в рамках которой творил Гендель.

Мне довелось услышать две оперы Генделя («Альчину» и «Спинона») в оперном театре в Галле в 1966 году. Художественное впечатление от этих постановок заставило серьезно призадуматься: не имеет ли сам жанр «концерта в костюмах» право на существование? И тем не менее, не остается ни малейшего сомнения в том, что примитивная и трафаретная структура оперы-seria была серьезнейшим препятствием для Генделя в его стремлении проявить себя музыкантом-драматургом.

дии, а на пикантную поверхностную развлекательность театра эпохи Реставрации. В музыкальном оформлении не было и следа от высокой культуры национальной музыкальной школы предшествующего века. Оно было низведено до предельно элементарного уровня. Вопреки широкому привлечению музыкального фольклора, «балладная опера» так и не возвысилась — на протяжении более чем двух столетий — до того уровня, которого Англия достигла в сблисти литературы, живописи, драматического театра.

Но если «Опера нищих» и натолкнула Генделя на поиски массового искусства, отвечающего национальным традициям, то проблему правды в музыке он разрешил в совсем ином плане. Его путеводной звездой была не современная ему легкожанровая драма, а высокое монументальное искусство Англии периода ее художественного расцвета. Он отошел от театра и создал новый жанр, над которым витает дух Шекспира, Мильтона, Перселла, — грандиозные драматические «поэмы», проникнутые идеями гражданской героики.

Именно гражданское содержание генделевских ораторий и обусловило их легендарно-библейские сюжеты.

На протяжении почти двух столетий образы Ветхого завета входили в повседневную духовную жизнь английского народа. С перевода священного писания ведет начало современный английский литературный язык. Бесспорно, лучшей массовой литературой Англии конца XVI—XVII столетий была библейская поэзия, которую народ сознательно противопоставлял вычурным латинским стихам придворных поэтов или грубоватой продукции «фривольной» реставрационной эпохи. Вне образов Ветхого завета немыслима и высокая гражданская поэзия Мильтона. На протяжении нескольких поколений они олицетворяли передовые народно-национальные идеалы, и под их знаменем объединились революционные силы XVII века.

В глазах современников обращение Генделя к библейским сюжетам воспринималось как победа народного начала над аристократическим, национального над придворно-космополитическим, серьезного над развлекательным. Избирая для своих ораторий и акцентируя в них герои-

ческие образы библейских легенд, Гендель пришел к неведомому дотоле виду массового музыкального искусства. Он первый воплотил в музыке идею величия народной борьбы, первый сделал героем музыкально-драматического произведения не отдельную личность, а весь народ. Тема возвышенной любви, господствовавшая в современной ему опере, уступила место образам народа, сражающегося за свою свободу.

Вместо вереницы мифологических персонажей, непонятных демократической аудитории, Гендель ввел в свои оратории легендарные «богатырские» образы — Самсона, Маккавея, Саула, Иевфая, — с детства знакомые каждому англичанину, как знакомы ему действующие лица национального сказочного фольклора. Предводители борющегося народа, они олицетворяли свободолобивые идеалы человечества.

Высокий гражданский пафос переплетается у Генделя с темой прославления красоты жизни. В «роскошных» солнечных тонах его ораторий нет и следа от пуританского аскетизма. Эти громадные многокрасочные полотна пронизаны ренессансным духом³. Кажется, все богатство и поэтичность светского искусства многих поколений воплотились в их музыке. Особенно ярко проявилось гениальное новаторство Генделя в хоровых партиях. В изображении народа Гендель опирался не на сольное пение, а на мощное звучание хоровых масс. Сделав хор основным носителем художественной идеи, он придал ему неведомое ранее значение.

На протяжении столетий именно многоголосное пение играло роль самой доступной и распространенной формы музицирования во всех странах Европы. Гендель обобщил в своих ораториях традиции хоровой культуры целой эпохи. Но одновременно он обогатил эту сферу

³ Знаменательно, что только одна из тридцати его ораторий — «Мессия» — написана непосредственно на евангельские стихи. Композитор, плененный их художественными достоинствами, произвольно объединил поэтические тексты в виде свободного «романтического» цикла, в духе его же собственного воплощения светской философской поэзии Милтона (см. «L'Allegro, il Penseroso ed Moderato»). Во всех же других ораториях вольная трактовка сюжета по принципу оперного либретто и язык современного театра, далекий от библейского слога, уводят в сторону от всяких религиозных ассоциаций.

достижениями нового «оперного века» и этим значительно расширил ее выразительные возможности.

Светская музыка до Генделя не знала такого огромного по масштабу и выразительного по мощи воздействия хора. В его хоровых партиях слышатся торжественные, исполненные яркого драматизма образы многоголосных антемов и «од» Переселла. И наряду с ними — глубокая сосредоточенность немецких вокально-инструментальных жанров, уводящих к пассионам Шютца. Отточенные, изящные ансамбли французской декоративной оперы отражаются в прозрачной структуре многих генделевских хоровых сцен. Громадное влияние оказывает на них и итальянская оперная музыка. Их великолепная мелодичность, присущий многим из них виртуозный блеск и даже встречающаяся иногда «речитативность» заимствованы непосредственно из музыкального театра. В интонационном складе хоровых сцен часто слышатся обороты современного английского фольклора.

Но над всем этим жанровым разнообразием царит глубокое понимание неповторимых выразительных особенностей многоголосного хора. Богатейшее смешение тембровых красок подчинено динамике полифонического развития. Пышность и красота звучания не ослабляют интенсивности музыкальной мысли. По воспоминаниям современников, при исполнении некоторых генделевских хоров публика как один человек поднималась с мест, движимая внутренним волнением. И в самом деле, быть может только финалы Девятой симфонии и «Торжественной мессы» Бетховена превосходят колоссальную мощь генделевских хоровых кульминаций.

Усилению драматической выразительности Гендель подчинил все элементы музыкального письма: сольное пение, инструментальное звучание, композицию.

В отличие от современной ему ложногероической оперы, построенной на скудном чередовании виртуозных арий и сухих речитативов, Гендель привлек в свои оратории все разнообразие современных музыкальных жанров. С величайшей свободой он использовал в ораториях самые жизнеспособные и интересные черты музыки разных стран и разных стилей. Освободившись от драматургических условностей и декоративных излишеств *seria*, он широко опирался на те замечательные достижения, которые сделали оперу ведущим му-

зыкальным жанром эпохи. Выразительная мелодика, блестящая вокальная техника, завершенные формы легли в основу нового ариозного стиля, созданного Генделем. Рельефные, лаконичные, предельно интонационно насыщенные арии Генделя поражают «гениальным расчетом на самые драматические струны человеческого голоса»⁴. Композитор достигал замечательного для своего времени разнообразия мелодических характеристик. Какое трагическое величие слышится, например, в свободном монологе ослепленного Самсона! И сколько изящного женственного обаяния в «танцевальной» арии соблазняющей его Далилы! А в арию глумящегося над Самсоном врага уже вторгаются грубоватые интонации комедийных персонажей буффа. Светлая моцартовская лирика, суровая героика Глюка и Бетховена, гайдновская пасторальная идиллия были ясно намечены Генделем в его многогранных вокальных образах.

Он открыл в своих ораториях и новую инструментальную сферу.

Подобно Баху, этот гениальный мастер инструментального письма сказал свое слово в каждом жанре. Строгие полифонические формы, танцевальные сюиты, вариации для салонного клавесина, концерты для оркестра, сонаты для струнных, музыка для органа — все это входит в инструментальное наследие Генделя.

Но, быть может, ярче всего его устремленность в будущее проявилась в создании новых программных произведений, исполняемых на открытом воздухе, в которых огромная роль принадлежала духовым инструментам. Праздничная, сверкающая музыка, пронизанная общедоступными бытовыми интонациями и яркими изобразительными ассоциациями, — редкий вид массового инструментального искусства, предвосхитивший музыку периода французской революции.

Инструментальное начало в ораториях Генделя в целом представлено для «предсимфонической» эпохи небывало ярко. (В этом можно усмотреть связи не только с Перселлом, творчество которого Гендель внимательно изучал, но и с немецкими музыкальными тради-

⁴ Серов А. Н. Музыкально-критические статьи, т. I. Спб., 1892, с. 33.

циями.) Но оно дополнительно обогащено чертами, характерными для его собственных массовых программных сюит («Музыка на воде» и «Музыка фейерверка»). Выразительная и изобразительная сила его оркестровых партий подчас изумительна.

Так, в оратории «Израиль в Египте» звукоизобразительные картины, сопровождающие канву эпического повествования (жужжание мошкеры, скачущие лягушки и т. п.), достигают как будто зримой реальности. Потрясающая сцена разрушения храма в «Самсоне», смятение и ужас похороненных под ним врагов выражены в большой мере инструментальными средствами. В самостоятельном оркестровом эпизоде — мажорном похоронном марше — воплощена идея всей оратории, которую можно было бы назвать «оптимистической трагедией» («герой умер, но дело его живет»). Наряду с траурным шествием в «Сауле», эта инструментальная картина на полвека опережает «эпоху маршевости», начавшуюся с массовых жанров революционной Франции.

Гендель перенес в свои монументальные «фрески» принцип контрастных сопоставлений, виртуозно разработанный во французской опере XVII века. «Архитектурно-ансамблевые» приемы, которые в придворных спектаклях использовались для чисто декоративных целей, в ораториях Генделя были поставлены на службу драматической выразительности. Вспомним хотя бы замечательный свето-теневой эффект в «Мессии», когда полифонический фа-минорный хор с его прозрачным тихим звучанием изображает блуждающий во тьме народ, а затем сменяется фанфарными оперными интонациями мажорного хора, прославляющего свет; или в «Самсоне», где скорбная сцена оплакивания погибшего героя неожиданно обрамляется торжественной, ликующей музыкой — олицетворением народной победы. Эмоциональное воздействие этих контрастных «вторжений» достойно сравнения с ослепительными бетховенскими апофеозами.

Красота, ясность и доходчивость художественной идеи придавали ораториям Генделя — при всей их профессиональной сложности — подлинно массовый характер. С появлением «Самсона», «Мессии», «Израиля в Египте», «Иуды Маккавея» в жизни композитора произошел удивительный перелом. Свершилось чудо. Анг-

лийская публика, которая до тех пор относилась к творчеству Генделя с холодным равнодушием или подвергла сатирическому осмеянию, встретила его оратории с безудержным восторгом. Гендель был провозглашен национальным композитором.

Как всякое великое искусство, музыка Генделя не замыкается в национальных рамках. Ее воздействие общечеловечно. В отличие от гениальных вокально-драматических произведений Баха, остававшихся скрытыми в виде рукописей около ста лет, оратории Генделя почти сразу стали оказывать влияние на развитие общеевропейской музыкальной культуры. Проездом через Лондон их слышал молодой Глюк и впоследствии, осуществляя свою оперную реформу, возродил многие их характерные черты. В последнее десятилетие своей жизни рукописи генделевских ораторий изучал Моцарт. Они оставили ясно осязаемый след в поздних произведениях великого венского классика. Шестидесятилетний Гайдн впервые услышал их во время своей поездки в Англию, и эти впечатления послужили непосредственным толчком для его собственного ораториального творчества.

Но особенно велико влияние Генделя на Бетховена. Не только грандиозные финалы «Фиделио», «Торжественной мессы», Девятой симфонии восходят к генделевскому стилю. По существу, главной темой всего бетховенского искусства является симфоническая разработка — на основе новой революционной эстетики — тех жизнеутверждающих героических образов, которые за полвека до того были «открыты» Генделем в его хороших «поэмах».

В известном смысле творчество Генделя перекликается с наиболее острыми эстетическими проблемами наших дней. Проблема создания общедоступного массового искусства, опирающегося на самые современные и значительные профессиональные достижения эпохи; проблема гражданского жизнеутверждающего содержания, освобожденного от ложногероического пафоса; опора на национальную культуру при общечеловеческой силе воздействия — все это в свое время было решено монументальными ораториями великого классика XVIII века.

Новый взгляд на старые истины — именно так я оцениваю важнейший для меня результат пребывания на фестивалях Баха и Генделя, состоявшихся в ГДР летом 1966 года¹. И прежде всего это относится к хоровому искусству.

Программы фестивалей были составлены широко; наряду с творчеством Баха и Генделя прозвучали также произведения их предшественников, современников и последователей. Преемственные нити от классиков XVIII столетия выявились в двух направлениях: с одной стороны, к полифонистам ренессансной эпохи, с другой — к композиторам нашего века. В этой огромной музыкально-исторической панораме на первое место выступила хоровая музыка.

Наше знакомство с зарубежной хоровой классикой в большой мере основывается на радиотрансляциях или грампластинках. А между тем даже лучшие из них не дают полного представления о художественной сущности первоклассного хорового исполнения. Тончайшие нюансы в смешении тембровых красок, которые составляют красоту хорового звучания, чистота интонирования при массивной фактуре, безупречное звуковое равновесие между группами, участвующими в полифоническом развитии, — все это настолько «загрязняется» и искажается в механической записи, что судить по ней о художественных возможностях хорового исполнения невозможно. Я не боюсь впасть в преувеличение, когда говорю, что исполнение на фестивалях некоторых

¹ 41-й немецкий баховский фестиваль; 15-й генделевский фестиваль.

хоровых шедевров (например, «Страстей по Иоанну» Баха в Томаскирхе под управлением Эргарда Мауэрсбергера, «Военного реквиема» Бриттена в исполнении хора и оркестра Лейпцигского радио под управлением Герберга Кегеля, «Иуды Маккавея» Генделя в трактовке дирижера Берлинского радиооркестра и хора Гельмута Коха) было потрясающим, как только может потрясать музыкальное искусство.

Кроме упомянутых произведений, программы включали множество мотетов и кантат Баха, ораторию «Сусанна» Генделя, мотеты Шютца, ораторию «Первая Вальпургиева ночь» Мендельсона, «Духовные напевы» и «Хоральную кантату» Регера, мотеты и части месс Окегема, Палестрины, мадригалы Монтеверди, Орlando Лассо, Джезуальдо, кантаты Телемана, Цельтера и другие. В этой далеко расходящейся перспективе ясно выявилось общее начало, которое роднит произведения, принадлежащие не только к различным школам, но и к весьма отдаленным друг от друга историческим эпохам.

Какое же начало, заключенное в старинной полифонической музыке, наиболее полно выражено средствами многоголосного хора? И чем созвучно это искусство нашему веку?

Ответ на эти вопросы требует широкого исторического взгляда на всю современную культуру.

Мы воспитаны на искусстве, пронизанном индивидуалистическим сознанием. Уже начиная с Монтеверди, центральной темой музыкального творчества стал внутренний мир человека. В том или ином освещении — более лирическом или более драматическом, жанрово-бытовом или философском — именно на нем сосредоточивали свое внимание композиторы последних трех столетий. Перселл и Скарлатти, Глюк и Гайдн, Моцарт и Бетховен — все они говорили о чувствах, страстях, впечатлениях и мыслях человека. В XIX столетии с его психологическими тенденциями особенно усилилось стремление подчинить музыкальное творчество раскрытию глубин переживаний отдельной личности.

Поворот музыкального искусства к теме «героя» впервые совершился на рубеже XVI и XVII столетий и был неразрывно связан с возникновением оперы. Это обстоятельство повлекло за собой особую, новую для

того времени (и прочно утвердившуюся) сферу распространения профессионального композиторского творчества — театральную сцену и концертную эстраду. Ясный водораздел между публикой и исполнителем-виртуозом, слушателем и артистом ощутим в музыкальной культуре последних трех-четырех столетий.

Хоровая же музыка несет на себе след принадлежности к другой эпохе и к другой культуре. Она складывалась на протяжении многих веков, предшествовавших и рождению музыкального театра, и господству лирической темы в музыкальном искусстве. Ренессансная хоровая полифония формировалась как идеальное воплощение духовного начала, выражающего нечто более высокое и обобщенное, чем личные переживания «героя». В силу этого, даже утратив связь с религией, хоровая музыка сумела найти новую сферу углубленной и возвышенной мысли, сохраняя характерную выразительность.

В своих вершинных классических образцах она говорит о том, что шире проблем отдельной личности, воспекает не отдельного «героя», а человечество, повествует не о скорби одинокой души, а о трагедии народов, не о грезах поэта-романтика, а о вере в высшие идеалы. Ни в одном из симфонических произведений Бетховена, проникнутых глубинами философской мысли, нет такого возвышения над «страстями человеческими», как в хоровой «Торжественной мессе». Лучезарный театральный Моцарт, инструментальные произведения которого насыщены оперным тематизмом и сценическими ассоциациями, проявил в своем хоровом Реквиеме небывалую глубину мысли, возвышающейся над всем «чувственным». И не случайно в наши дни оперный композитор *par excellence* — Бенджамин Бриттен, поднимая тему судеб целого поколения, создал не произведение для музыкального театра, а хоровой Реквием.

Наша современность ищет в музыкальном искусстве свой путь, во многом отличный от романтизма XIX века. Ни в эпоху классицизма, ни в «романтический век» перед музыкальным искусством не стояла так остро проблема этической идеи, обращенной ко всему человечеству. И именно в этом плане произведения классиков хоровой полифонии — от Монтеверди и Шютца до Регера и Бриттена — прозвучали на фестивалях современно,

увлекательно, волнующе, как искусство, выражающее одну из важнейших тенденций эстетики наших дней.

Есть в хоровой музыке еще одна черта, созвучная исканиям передовых художников нашего времени, — ее удивительная сила воздействия на массового слушателя. Сложнейшие полифонические конструкции, огромный масштаб развития, глубина выраженных идей приобретают в хоровом звучании особую художественную доступность, «понятность» даже для не очень подготовленной публики, которая труднее воспринимает иной раз менее сложную по содержанию симфоническую или камерно-инструментальную музыку.

Наконец, на фестивалях стало особенно ясным, какой важный и характерный элемент национальной музыкальной культуры Германии образует ее хоровое наследие, до какой степени и сегодня живы в немецком народе стариннейшие традиции хорового музицирования. Я поняла, насколько неполны и односторонни наши представления о музыке Германии, опирающиеся главным образом на знакомство с ее оперной, инструментальной и романсной литературой. В отличие от большинства других европейских стран, на австро-немецкой почве² традиции старинного хорового многоголосия продолжали развиваться (правда, на новой основе) и в послеренессансную эпоху.

С рождением оперы, как известно, хоровая культура в профессиональном композиторском творчестве Западной Европы оказалась в тени. Ни в Италии, ни во Франции, блиставших своими хоровыми школами в эпоху Возрождения, ни в одной из стран, выступивших позднее с новыми национальными школами, — Польше, Чехии, Норвегии, Испании и т. д. — музыкальное творчество на протяжении XVIII и XIX столетий не проявлялось последовательно и ярко средствами хоровой музыки. Между тем в творчестве Шютца, Баха и Генделя, в отдельных шедеврах Гайдна, Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Брамса, Регера складывалась могучая национальная традиция хоровой музыки, вне которой

² Мы пользуемся понятием «австро-немецкое», так как задолго до формирования самостоятельных государств музыка Австрии и Германии развивалась в теснейшей связи и в условиях единой культуры.

наше представление о музыкальной классике Австрии и Германии было бы обеднено и искажено. В частности, только на фестивалях мне, по существу, впервые стало ясно, почему Мендельсон воспринимается немецким народом как национальный классик. «Песни без слов» списали ему широчайшую славу за пределами Германии, программные увертюры сыграли важнейшую роль в развитии романтического симфонизма общеевропейской традиции. Однако ни одна из этих областей творчества не сблизила его в такой степени с отечественным искусством как хоровая музыка. Что же касается его оратории «Первая Вальпургиева ночь» (по Гёте), то она несомненно принадлежит к самым интересным произведениям романтической школы. Пантеистическая идея, выраженная в ней через поэтизацию природы и сказочно-фантастическое начало, своеобразно перекликается с «гейневским началом». Мендельсон здесь шире, глубже, в целом более значителен, чем почти в любом из его инструментальных произведений.

В совершенно новом свете предстал на фестивале и Макс Регер. Обычные у нас суждения о нем, основывающиеся на фортепианных произведениях, столь же неполноценны, сколь несправедливы были бы, например, оценки творчества Чайковского, исходящие главным образом из знакомства с его камерными фортепианными пьесами.

Регер в хоровой музыке—интереснейшая индивидуальность. На ней лежит печать подлинного вдохновения. Его музыка, будучи свободной от романтической расплывчатости, глубоко эмоциональна; она драматична, хотя и без театральных элементов, возвышенна без абстрактности и, вместе с тем, современна и по музыкальному языку, и по гуманистическому эстетическому началу, лежащему в ее основе. (Замечу попутно, что и произведения для органа и оркестра Регера прозвучали также самобытно и ярко).

Характер звучания хоровой музыки на фестивалях уводил к традициям ренессансного (то есть дооперного) исполнения. Участники хора предавались музыке с эмоциональной непосредственностью и внутренней сосредоточенностью, как бы «думая вслух». Это было «музичество» в самом высоком смысле слова, общение с искусством, в котором нет ничего от эстрадного «пока-

за», «представления». И слушатель мгновенно оказывался вовлеченным в настроение музыки.

Мы много говорим о необходимости развития хоровой культуры в нашей стране. У нас есть для этого богатейшие предпосылки и в старых национальных традициях, и в определенном тяготении советских композиторов к хоровому письму (Ю. Шапорин, Г. Свиридов, Д. Шостакович и многие другие). И все же мне кажется, что важнейшим шагом в этом направлении должно быть широкое и серьезное культивирование на концертной эстраде шедевров зарубежной хоровой классики — не только Баха и Генделя, но и композиторов, творивших в пору величайшего расцвета хорового искусства. Мы плохо представляем себе масштаб этого явления. Даже один этот баховско-генделевский фестиваль в ГДР приоткрыл перед нами завесу над удивительным разнообразием хоровых школ эпохи Ренессанса. Он показал строгие и вместе с тем динамичные готические конструкции аскетического Окегема, прозрачную спокойную благозвучность Палестрины, трагический колорит мадригалов Орландо Лассо, чувственную прелесть звучаний Джезуальдо, Монтеверди с его ошеломляющим богатством фантазии (охватившей как будто все самые совершенные выразительные приемы и старинного многоголосия и нового оперного стиля), драматизм, звуковую красочность, выразительнейшую мелодику Шютца. Во всей этой музыке нет ничего архаического, «музейного». Она во многих отношениях перекликается с нашей современностью. Я не говорю уже о Бахе и Генделе, хоровые произведения которых своим совершенством и впечатляющей силой даже несколько оттеснили на второй план их же инструментальные произведения. Мы непростительно обедняем себя тем, что ограничиваем свой кругозор музыкальной традицией последних двух столетий. Мне кажется, что исполнительская хоровая культура (о которой так много говорят и пишут в последнее время) может созреть и усовершенствоваться только на основе самого великого, что когда-либо было создано в этой сфере художественного творчества.

*

Не знаю, что может быть более увлекательным для историка музыки, чем увидеть на сцене оперы Генделя. Две из них — «Альчину» и «Сципиона» — показывали в оперном театре Галле, где публика, состоящая из рядовых жителей этого промышленного города, с упоением следила за действием, разворачивающимся на сцене, и слушала изумительную генделевскую музыку.

Немецкие музыковеды по сей день продолжают спорить о том, в каком стиле следует осуществлять постановки опер Генделя, — то есть требуют ли они оформления в стилях средневековья, «барокко» или современного³. Мне эта проблема не кажется принципиально важной. Обобщенность музыки генделевских опер допускает разные сценические трактовки, но при условии, что в них сохранен важнейший принцип эстетики оперы-*seria* — отдаленность от современной реальности. Вплоть до второй половины XIX века этот принцип господствовал в музыкальном театре серьезного (то есть не комического) направления и осуществлялся либо за счет отдаленности во времени (излюбленный фон оперы XVII и XVIII веков — античность и средневековье), либо в атмосфере сказочности, фантастики, экзотики. Легко представить себе оперы Генделя и на фоне условных, намеченных скухими штрихами современных декораций (подобно тому, как был поставлен Баланчинным балет Стравинского «Агон»). Сам жанр «концерта в костюмах» в высшей степени соответствует такому оформлению.

Однако не этот вопрос привлекал мое внимание главным образом, когда я присутствовала на генделевских спектаклях. Меня неотступно занимала другая мысль, а именно: не следовало ли нам сегодня по-новому взглянуть на жанр «концерта в костюмах», в свое время отвергнутый Глюком и его эпохой? Не можем ли мы сегодня, обогащенные всем опытом музыкальной драмы и симфонической культуры последних двух столетий, разглядеть его *raison d'être*?

Должна признать, что все наши представления о жанре оперы-*seria*, сформировавшиеся на основе изучения музыковедческой литературы, полностью сов-

³ См.: Зигмунд-Шульце В. Оперы Генделя и проблема их исполнения. — «Советская музыка», 1966, № 9.

падают с тем, что было показано в Галле. В самом деле, музыкальная композиция опер Генделя предельно статична и элементарна. В ней нет ни ансамблей, ни хоров, ни развернутых финалов, ни свободных арий, ни декламационных эпизодов, ни сквозных музыкальных построений, ни симфонических картин — ничего, кроме сухих речитативов и арий. Сессо и ария *da capo*, сессо и *da capo*, сессо и *da capo*... и т. д. до бесконечности. Все, что писал Глюк в своем посвящении к «Альцесте» о недостатках и ограниченности оперы-*seria*, полностью совпадает с подлинной картиной. И не будь глюковской реформы, оперное искусство, разумеется, не достигло бы того совершенства музыкальной драматургии, которое дало миру «Дон-Жуана» и «Фиделио», «Бориса Годунова» и «Пиковую даму», «Мейстерзингеров» и «Пеллеаса и Мелизанду», «Катерину Измайлову» и «Войну и мир».

Почему же сегодня оперы Генделя все-таки производят сильное впечатление не только своей музыкой, но и как спектакль? Говорит ли это о наивности и непритязательности публики, или о том, что в давно архаизировавшемся и отошедшем в прошлое жанре «концерта в костюмах» все еще таятся художественные возможности? Я склоняюсь ко второму предположению. Но ключ к разгадке вопроса требует ясного понимания того, что, вопреки господствующему мнению, оперы Генделя — отнюдь не только музыкальное явление. В не меньшей мере это — искусство театра.

Подлинный родоначальник оперы — Монтеверди еще в «Коронации Поппеи» (1642) наметил тип музыкальной драмы, который впервые обрел жизнь на сцене в реформаторских операх Глюка. Последователи же Монтеверди, как известно, по этому пути не пошли. Все они, начиная с Кавалли, посвятили свое творчество выработке собственно музыкальных форм, которые существовали в рамках драматического спектакля, не нарушая его специфических законов. Ко времени Генделя в опере удержались и откристаллизовались только два музыкальных элемента: речитатив и ария *da capo*. Но зато они достигли высочайшего уровня совершенства. Сложившиеся типы оперных арий, их характерная мелодика, упорядоченные гармонии, инструментовка, приемы формообразования, блестящий виртуозный вокальный стиль — все это отличалось действи-

тельно изумительной экспрессивностью, классической законченностью (как об этом можно судить сегодня по операм Генделя). Почему же передовые художественные деятели XVIII века обрушили на арию *da saro* уничтожающую критику?

Сущность вопроса заключается в том, что Монтеверди, Глюк и все последующие оперные композиторы стремились к созданию «драмы через музыку». Они хотели найти в самой музыке средства, способные выразить образы театрального драматизма. Итоги этого движения хорошо известны, и нет нужды обозревать сейчас путь развития оперы от лирических трагедий Глюка до наших дней. Однако обратим сейчас внимание на другую сторону вопроса — а именно на то, что на протяжении последних двух с половиной столетий параллельно подлинной, то есть сквозной, опере продолжает существовать и другая, побочная ветвь музыкального театра, которая является не чем иным, как театральной пьесой с музыкальными вставками.

Самый ранний классический образец этого типа — английская «балладная опера». (Ее отпрысками являются все более поздние разновидности смешанных музыкально-речевых жанров: зингшпиль, французская комическая опера, оперетта, мюзикл.) Особенность и живучесть «балладной оперы» заключается в том, что она глубоко театральна. Это не *dramma per musica*, а театральная пьеса с музыкальными вставками. В ней сохранен важнейший атрибут театра — речь как основа развития действия. Монологи и диалоги действующих лиц раскрывают идею драмы, в то время как музыкальные номера почти исключительно лирического характера играют роль интермедий, вставных эпизодов. Они не вторгаются в сферу драматического действия, а лишь на время «приостанавливают» его, переключая внимание слушателя из области театра в сферу музыки.

Увидев на сцене оперы Генделя, я поняла, что опера-*seria* принадлежит к той же ветви музыкального театра, что и «балладная опера». Поборники музыкальной драмы, оценивая этот жанр с музыкальной точки зрения, справедливо именовали его «концертом в костюмах». Попробуем, однако, посмотреть на оперу-*seria* глазами театрала, а не музыканта. И мы увидим, что подобно «балладной опере», она представляет собой

спектакль, в котором сохранены специфические законы театра. Это драматическая пьеса, которая, однако, использует не простую разговорную, а омузыкаленную речь и где через слово и сценическую игру возникают ярко обрисованные индивидуальности действующих лиц, а в момент кульминационного выражения чувства звучит «вставная» ария. Замечу, кстати, что в некоторых постановках театра «Ла Скала» осуществлен прием, явно уводящий к традициям «концерта в костюмах». В речитативных или других свободных сценах артист «играет». Но при исполнении законченного музыкального номера все внешние движения и жесты, связывающиеся с сценической игрой, либо совсем отсутствуют, либо доведены до минимума. Образ создается одним только музыкальным исполнением.

Провал итальянской оперы-seria в Лондоне при жизни Генделя был в большой мере обусловлен тем, что текст (основной двигатель театрального действия) проносился на итальянском языке, чуждом и непонятном демократической публике. Перелистывая страницы английской публицистики тех лет, мы убеждаемся в том, что именно этот момент был главной мишенью ее нападков. Несомненно, и сегодня немецкий слушатель относился бы к операм Генделя с гораздо большим равнодушием, если бы текст речитативов не был переведен на родной язык.

И нет ничего случайного в том, что первая «балладная опера» («Опера нищих») воспринималась публикой как своеобразный усовершенствованный вариант оперы-seria. (Усовершенствование касалось общедоступной английской речи, простоты напевов, реалистичности сюжета; сама композиция музыкального спектакля не подвергалась изменениям.)

Достоинства «концерта в костюмах» проступают не тогда, когда мы сопоставляем его с лирической трагедией Глюка, операми Вагнера или русской оперной школой. Сравнение напрашивается именно с музыкально-речевыми театральными жанрами, типа «балладной оперы». Однако (при всем бесспорном родстве) жанр «концерта в костюмах» обладает перед ними значительными преимуществами.

Прежде всего, это искусство не легкожанрового плана (к которому относятся все современные смешан-

ные музыкально-речевые спектакли), а опирающееся на серьезные художественные искания. Ария da saro в операх-seria Генделя и его современников отличалась большими музыкальными достоинствами. В рамках этих «вставных» номеров формировался классицистский музыкальный стиль.

Кроме того, театральные монологи и диалоги представлены в опере-seria речитативами, и, следовательно, она свободна от насильственных переходов из поэтической музыкальной сферы в план прозаической разговорной речи, которые в «балладной опере» продолжают шокировать слушателей с тонким художественным инстинктом.

В свое время жанр «концерта в костюмах» был отброшен в сторону всем ходом истории из-за его неразрывной связи с придворной эстетикой оперы-seria. Но как жанр он вовсе не обязательно предполагает декоративность придворного искусства или примитивную структуру старинной оперы. Он может сочетать омузыкаленные разговорные сцены с любыми музыкальными формами и жанрами вплоть до симфонических фрагментов или крупных ансамблевых сцен. В такой «осовремененной» форме этот жанр мог бы начать новую жизнь. «Концерт в костюмах» — особый вид искусства, который следует с одинаковым правом рассматривать и как область музыкального творчества, и как искусство театра (а в наше время, быть может, и кино).

В нем можно видеть также и очень интересную своеобразную разновидность программной музыки. Выразительность сложных музыкальных номеров легко расшифровывается для неподготовленного слушателя благодаря неразрывной связи со сценическим действием. Сама пьеса служит для них «программой». В операх Генделя арии имеют столь обобщенный характер и отличаются такой завершенностью музыкальной формы, что они воспринимаются почти как «подтекстованные» инструментальные номера.

В связи с операми Генделя остановлюсь на одном частном наблюдении, которое может представить интерес для музыковедов-историков. Ораторию «Сусанна» очень хочется, хотя бы условно, причислить к операм. По подчеркнутой театральности либретто, характерному оперному типу, композиции, языку она мало отлича-

ется от спектаклей, увиденных на сцене. У слушателей «Сусанны» не возникает ясного деления на оперный и ораториальный стиль, какое рождает, например, мону-ментальная народная трагедия «Иуда Маккавей». От опер-серия ее отличают лишь несколько хоровых номеров, выполняющих функцию греческого хора, то есть комментатора событий, и вокальная партия, не требующая виртуозной колоратуры⁴.

Слушая «Сусанну», ясно ощущаешь преемственную связь трех поколений оперных композиторов — Перселла, Генделя, Глюка. В номерах скорбного или трагического характера непосредственно ощутимо влияние перселловской Дидоны. В свою очередь образ Сусанны — благородной и стойкой жены героя, борющегося за свободу своего народа, — перекликается с музыкальной характеристикой Альцесты Глюка. Историческая связь, развитие которой реально охватило столетний период, засверкала здесь в том синхронном плане, который является достоянием одного только искусства.

*

Через сто пятьдесят или двести лет наши потомки будут, наверное, так же дивиться нашим музыкальным вкусам и предпочтениям, как удивлялись мы, слушая на фестивалях «счастливых соперников» Баха. Я имею в виду Телемана, Грауна, сыновей Баха (в том числе совсем малоизвестного у нас Христофа Фридриха), Перголези, Сперонтеса, Цельтера и многих других композиторов, в свое время наслаждавшихся большим общественным признанием, чем скромный «лейпцигский кантор». Знакомство с их произведениями было интересным во многих отношениях (помимо непосредственно познавательного).

Задумываешься прежде всего над тем, почему современники часто оказываются не способными к правильной, объективной оценке композитора своей эпохи.

Телеман, как известно, пользовался широкой национальной славой. Поражает сегодня не то, что на конкурсе на вакантную должность ему отдали предпочтение перед Бахом, мало тогда известным, а занимаемое

⁴ В этой оратории есть еще три ансамбля. Но они построены точно по образцу завершенных арий.

им в сознании современников место в одном ряду с всемирно прославленным Генделем. Разумеется, Телеман был очень плодовитым композитором, великолепно вооруженным новейшей техникой и тонко ощущавшим современные веяния в искусстве: он менее «консервативен», чем Бах. Но как обезличенно звучит сегодня его музыка на фоне творчества Генделя и Баха! В оперном творчестве в особенности (мы слушали его комическую оперу «Терпеливый Сократ») он показался невыносимо схематичным. В то время как речитативы Генделя искрились красочностью гармоний, выразительными интонациями, а арии покоряли неисчерпаемым воображением, музыка Телемана, созданная в рамках того же стиля, угнетала своим убожеством.

Подобное же впечатление возникало при прослушивании песен и другой знаменитости XVIII века — Сперонтеса. Как известно, его песни господствовали в камерном домашнем музицировании на протяжении целого поколения. Можно представить себе их прогрессивную роль в глазах современников Баха. Песни Сперонтеса порывают со стилем барокко и намечают путь, завершенный полвека спустя романсным творчеством Шуберта. Но трудно поверить, что эта плоская сентиментальная музыка могла занимать умы поколения, к которому принадлежали такие гиганты, как Гендель и Бах.

Цельтер привлекает внимание своим умением извлекать замечательные художественные эффекты из хорошего многоголосия. Его индивидуальность воспринимается как связующее звено между Моцартом и Мендельсоном. Но понять, почему Гёте оказывал ему предпочтение перед Шубертом, не сможет никто, судящий сегодня об этом с художественной точки зрения.

Мне представляется, что важнейшей и увлекательнейшей задачей было бы заняться изучением «художественной психологии» разных эпох, проследить и установить законы, определяющие их отношение к творчеству современников. Почему, например, Монтеверди был сразу забыт в те годы, когда оперы Люлли стали пользоваться общеевропейской славой? Почему «великим Бахом» XVIII столетия был Филипп Эмануэль, а не его гениальный отец? Вместе с тем в творчестве Генделя, Глюка, Бетховена современники уже усматривали ценности, которые не подверглись переоценке будущих

поколений. Не заслуживает ли эта нелегкая проблема внимания наших музыковедов-историков или специалистов по музыкальной эстетике?

Знакомство с творчеством второстепенных деятелей XVIII века возбудило еще один вопрос, не менее важный, но, может быть, еще труднее поддающийся разработке при современном уровне музыкально-теоретического анализа.

На фестивалях ясно выявилась принадлежность Баха и Генделя к единому музыкальному стилю, характерному для их эпохи. Как эти великие классики, так и современные им «маленькие» композиторы мыслили в рамках одних и тех же жанров, одинаковых законов гармонии, очень сходных мелодических конструкций, приемов формообразования и т. п. Более того. И Бах и Гендель внешне как будто совершенно не отклоняются от тех типов образов, которые утвердились в оперном и инструментальном творчестве XVIII века доглюковского периода. И в ораториях, и в опере мы встречаем одни и те же, легко различимые «трафареты» арий, каждый из которых характеризуется своими нерушимыми мелодико-интонационными и гармоническими особенностями. Мы слышали на фестивалях много десятков «арий жалобы» (или хоровых номеров подобного склада), бесконечное число номеров героического и пасторального характера. Они часто повторялись даже внутри одного и того же произведения. Сходную картину можно усмотреть и в так называемых «увертюрах» и танцевальных сюитах.

Анализируя творчество Баха и Генделя, мы должны были бы обнаружить, что они мыслят теми же формально-конструктивными приемами, что и все другие композиторы того же стиля. Но впечатление от их музыки совсем иное.

Уточню свою мысль примером. Не так давно перед аудиторией, состоящей из людей, совершенно не причастных к искусству, мне пришлось делать доклад о музыке, сочиняемой машинами. Не раскрывая авторства исполняемого произведения, я показала аудитории опус, сочиненный кибернетической машиной в стиле Палестрины, затем фрагмент из подлинной музыки этого же автора и, наконец, тему Бетховена из квартета ор. 132, близкую палестриновскому стилю. Реакция публики

была мгновенной и безошибочной. Кибернетическая музыка оставила ее совершенно равнодушной, в то время как подлинный Палестрина и в еще большей мере Бетховен вызвали острый интерес.

В историко-стилистическом анализе обычно делается упор на типичное. Однако это хотя, очевидно, и обязательная, но все же лишь предварительная стадия анализа, пригодная для выяснения особенностей данного стиля вообще; этот метод беспомощен, когда дело касается яркой художественной индивидуальности. А между тем «погрешность» по отношению к типическому, отклонение от господствующей нормы — именно это и образует особенность выдающегося художника.

Эффект неистощимого художественного разнообразия, изумительная непосредственная красота сопровождают чуть ли не каждую мысль Баха и Генделя. Почему на протяжении двух — двух с половиной часов, которые потребовались для исполнения «Иуды Маккавея» или «Страстей по Иоанну», эмоциональное напряжение слушателя не спало ни на миг? Каким образом, бесконечно повторяя в ариях одни и те же мелодические и гармонические стандарты, эти композиторы ухитрялись создавать впечатление чего-то вечно нового и неповторимого? Является ли эта способность вдохнуть жизнь и красоту в самые избитые обороты непостижимой тайной гения или в принципе все же возможно проникнуть в законы мышления великих художников?

В своих последних работах Л. А. Мазель первый (насколько мне известно) приступил к исследованию законов собственно-художественного воздействия музыкального произведения⁵. На фестивалях музыки Баха и Генделя особенно стало ясно, что это и есть центральная задача современной музыкально-теоретической науки и что успешная максимально полная разработка ее приведет нас к принципиально новому уровню понимания художественных ценностей и прошлого и настоящего.

⁵ См., например, его статью «О двух принципах художественного воздействия» («Советская музыка», 1964, № 3) и «Эстетика и анализ» («Советская музыка», 1966, № 12). Замечу попутно, что работа С. Э. Павчинского «Некоторые особенности новаторства Бетховена» (М., 1967) также основывается на анализе моментов, представляющих собой отклонение от типичного.

Я воздерживаюсь от описания внешних впечатлений, связанных непосредственно с обстановкой баховского и генделевского фестивалей. Но все же одного вопроса мне хочется коснуться.

В каждом художнике мирового значения заключено и национальное начало, понимание которого обогащает восприятие его творчества. Так, например, никто не станет оспаривать общечеловеческую сущность Толстого или Чехова. Но в зарубежных постановках их пьес или инсценировках романов ни Пьера, ни Наташу, ни Иванова, ни «трех сестер» нельзя ощутить до конца такими, как задумал их автор, если не иметь представления об атмосфере старой Москвы, русской провинции или «северной Пальмиры». Совершенно так же Гендель и Бах требуют своего окружения.

И баховская Томаскирхе, столь похожая на все другие церкви Лейпцига и провинциальных городков Тюрингии; и готический собор в Галле, где играл на органе юный Гендель; и старинный университет, который он посещал; и развалины древних феодальных крепостей, возвышающихся над типичным германским ландшафтом; и городки с остроконечными крышами; и мягкий поющий говор жителей Тюрингии, их особенный «домашний» (совсем не прусский) облик и т. д. и т. п. — все это, вторгаясь в сознание, переплетается с музыкой Баха и Генделя и образует неотъемлемый «национальный фон» творчества этих двух великих художников, принадлежащих Германии и всему миру.

ГЛЮК И МУЗЫКА БУДУЩЕГО

1

Упорное «стучащее» остинато в оркестре, тревожные синкопы, диссонирующие гармонии. На этом клокочущем зловещем фоне вырисовывается подчеркнуто спокойная, медленно разворачивающаяся мелодия. Словами поэтического текста она провозглашает наступление долгожданного душевного покоя. Почти двести лет назад Глюк создал картину душевной раздвоенности героя, человека, умертвившего свою мать по велению высшей справедливости. Опередив восприятие современников, упрекавших его в художественной противоречивости, Глюк впервые в оперной музыке показал в своей «Ифигении в Тавриде» столкновение сознательного и подсознательного начал. И осуществил он это с глубиной понимания и эмоциональной силой, достойными искусства гораздо более позднего времени.

...Женщина входит в царство Аида. Смертельная тоска матери, трепещущей за судьбу покидаемых ею детей, боль разлуки с мужем, жуткая атмосфера дикого леса и сумрачной ночи — эта сцена прощания с жизнью обрисована Глюком в «Альцесте» с беспощадной реалистической силой. И вдруг на фоне царившего вокруг страстного возбуждения в возгласы душевной боли и всеподавляющего страха вторгаются мертвенно спокойные, нарочито аскетические интонации хора подземных духов, построенного на «пустом» звучании монотонно повторяющегося одного и того же звука. «Какая несогласованность, и какая бедность воображения!» — подумали современники, ожидавшие, что божества ада также появятся в сурово-страстном облики, характерном для всей сцены. Но на самом деле тусклое и отрешенное звучание этого хора было не непоследовательностью и не

творческой неудачей, а гениально найденным художественным приемом. Глюк сознательно искал музыкальную характеристику, которая с наибольшей силой воплотила бы идею равнодушия к страданиям и страстям человеческим. Нарушая ожидаемое впечатление, подземные духи в «Альцесте» предстали в его интерпретации не как злое начало, активно противодействующее герою, а как бездушные существа, холодные и безучастные выразители чужой воли. И именно на фоне их неподвижного, тупого упорства с особенной трагической остротой воспринимается обреченность порывов человеческой души...

Орфей потерял Эвридику, но (вопреки мифу) обрел ее вновь благодаря вмешательству бога любви. Опера заканчивается ансамблем, восхваляющим чудесную силу Эроса. И однако, вместо торжественных интонаций, естественно ожидаемых в традиционной сцене прославления, звучит музыка, перекликающаяся с камерной вокальной лирикой следующего столетия. Элегический ми минор, изобразительное инструментальное сопровождение, построенное на повторяющемся мотиве, интимные романсные интонации с характерным угасанием в конце — все это создает настроение, напоминающее шубертовскую «Маргариту за прялкой». Грустный романс в роли прославляющего гимна! Какой парадокс! И тем не менее, не случайность, а безупречная художественная логика обусловила кричащее несоответствие между музыкой и сценическим действием. Именно грустно-нежный романсный характер музыки, совпадающий с сюжетной кульминацией драмы, нейтрализовал лживость счастливой развязки, требуемой вкусами времени. Он придал опере цельность и завершенность, благодаря которым и последнее действие оперы при всех его устаревших сюжетных условностях «прочитывается» как печальная жизненная правда.

Сколько подобных кажущихся противоречий рассыпано в партитурах поздних опер Глюка! Шокировав психологию века, воспитанного (по словам композитора) на идеалах «условной холодной красоты», они перекликаются с художественным мышлением гораздо более позднего времени. Поразительное по своей глубине и тонкости постижение законов внутреннего мира человека, острое чувство драматизма, смелые поиски правды при неисчерпаемом художественном воображении — все

эти особенности композитора содействовали тому, что старинная декоративная опера под его пером преобразовывалась в новую разновидность драмы, призванную произвести переворот в судьбах музыкального искусства.

Художественные откровения Глюка осветили весь дальнейший путь музыкального творчества Европы, предвосхитив мечтания Вагнера о «музыке будущего». От оперной драматургии Моцарта и Бетховена до камерной лирики романтиков, от венского классического симфонизма до героико-патриотической оперы новой итальянской школы, от немецкой романтической оперы до монументальных ораториальных жанров Берлиоза и блестящего театрализованного спектакля Мейербера тянутся преемственные связи с художественными идеалами Глюка. Вместе с тем о масштабе и резонансе совершенной им реформы не догадывались не только его современники, но и он сам. Подобно тому, как Колумб, открывая Новый Свет, предполагал, что нашел лишь кратчайший путь в Индию, так и Глюк считал, что занимается только преобразованием современной итальянской оперы. Он писал об ариях *da saro* и вокальной орнаментике, заботился об естественности интонирования и выразительной функции оркестра и т. д. и т. п. А между тем за этими узкими, «цеховыми» понятиями выступали очертания музыки будущего. Крупнейшие явления в музыкальном творчестве XIX века озарены отблеском идей великого оперного реформатора.

2

Глюку было около пятидесяти лет, когда он приступил к осуществлению задуманной реформы.

Любимец публики, награжденный почетным орденом, автор множества опер, написанных в сугубо традиционном декоративном стиле, Глюк, казалось, не сулил музыке новые горизонты: интенсивно работающая мысль долгое время не прорывалась на поверхность, почти не отражалась на характере его изящного, аристократически холодного творчества. И вдруг на рубеже 1760-х годов в его произведениях почувствовались поиски, направленные против замкнутости и застенчивости условного опер-

ного стиля¹. И действительно, создание «Орфея и Эвридики» в 1762 году до основания потрясло вековые устои оперной эстетики. После этого Глюк написал четыре музыкальные драмы², которым, наряду с «Орфеем», суждено было затмить все созданное в оперном искусстве его предшественниками.

Музыковедам еще предстоит раскрыть для мира роль чешской культуры в формировании творческого облика композитора (и в частности, исследовать влияние национального чешского фольклора на строй его музыкального мышления). Но уже и сейчас можно предположить, что широта художественного кругозора Глюка, вне которого его реформа немыслима, была предопределена особенностями интеллектуального склада и чешского народа. Самое первое, лежащее на поверхности, наблюдение, касающееся глюковской музыкальной драмы, говорит об удивительной восприимчивости композитора к новейшим веяниям современности, его творческой готовности к переработке самых разнообразных художественных впечатлений.

Стоило ему в молодые годы услышать в Лондоне недавно созданные и еще не известные в континентальной Европе оратории Генделя, как их возвышенный героический пафос и монументальная «фресковая» композиция стали органическим элементом его собственных драматических концепций. И тут же, наряду с влияниями пышной «барочной» генделевской музыки, Глюк вынес из музыкальной жизни Лондона покоряющую простоту и кажущуюся наивность английских народных баллад.

Достаточно было его либреттисту и соавтору реформы Кальцабиджи обратить внимание Глюка на французскую лирическую трагедию, как он мгновенно зажегся

¹ Уже в опере, относящейся к 1755 году, «L'innocenza giustificata» («Оправданная невинность») намечается отход от принципов, господствовавших в итальянской опере-seria. Балет «Дон-Жуан» на сюжет Мольера (1761) тоже предвосхитил его оперную реформу.

² «Альцеста» (1767), «Ифигения в Авлиде» (1774), «Армида» (1779), «Ифигения в Тавриде» (1779). Вторая редакция «Орфея и Эвридики» была осуществлена в 1774 году, «Альцесты» — в 1776. К реформаторским операм Глюка принадлежат также «Парис и Елена» (1770) и «Эхо и Нарцисс» (1779). Однако по своим художественным достоинствам они уступают вышеназванным операм.

интересом к ее театральнo-поэтическим достоинствам³. Появление при венском дворе французской комической оперы также отразилось на образах его будущих музыкальных драм: они спустились с ходульной высоты, культивировавшейся в опере-seria под влиянием «эталонных» либретто Метастазіо, и сблизились с реальными персонажами народного театра. Передовая литературная молодежь, задумывавшаяся над судьбами современной драмы, без труда вовлекла Глюка в круг своих творческих интересов, заставивших его критически взглянуть на устоявшиеся условности оперного театра. Подобные примеры, говорящие об острой творческой восприимчивости Глюка к новейшим течениям современности, можно было бы умножить.

А теперь вспомним ту особую роль, которую на протяжении длительного времени играли пражские музыканты и пражская публика в музыкальной жизни Европы. Вспомним, что Прага оценила оперное творчество Моцарта раньше, чем Вена; что именно чешские музыканты поддерживали новаторские устремления Шуберта в годы, когда на его родине они еще вызывали лишь равнодушие или недоумение; что «Волшебный стрелок» Вебера немислим вне его чешского фона; что создателями как циклической симфонии (классического типа), так и романтического «экспромта» были музыканты-чехи⁴. И тогда станет ясно, что в передовой направленности мысли Глюка, в его свободе от национального пристрастия проявлялись не только индивидуальные особенности. Все это было наследием чешского склада ума, характера, художественной мысли. Подобно тому как акцент, сохранившийся в немецкой речи прославленного музыканта венского двора до конца жизни, выдавал его богемское происхождение, так и его «открытость» ко всему новому, оригинальному, значительному в общеевропейском масштабе говорит об интеллекте, сформировавшемся в культурной атмосфере Праги.

³ У нас нет сведений о том, что Глюк слышал оперы Рамо во время своего кратковременного пребывания в Париже, хотя, разумеется, это не исключено, и даже вероятно.

⁴ Создателем так называемой «мангеймской» симфонической школы был чех Ян Стамиц; первые фортепианные «музыкальные моменты» принадлежат чешским композиторам В. Томашеку и Я. Воржишеку.

И еще одно обстоятельство. Глюк, живший в Чехии до двадцати двух лет, не получил у себя на родине того крепкого профессионального образования, которое было уделом его коллег в странах центральной Европы. Разумеется, позднее приобщение к композиторской, в особенности к контрапунктической, технике всегда сказывалось в его творчестве. Однако недостаточность школьного обучения компенсировалась той силой и свободой мысли, которая позволила ему обращаться к новому и актуальному, лежащему за пределами узаконенных норм.

В зарубежной музыковедческой литературе можно встретить параллели между Глюком и Мусоргским⁵: оба оперных реформатора совершили великое в искусстве, казалось бы, не овладев в полной мере его «технологией» (в ее школярском понимании). Мне представляется, что это совпадение можно рассматривать как закономерное. Ведь не только Глюк и Мусоргский, но и Шуберт, и Глинка, и Балакирев, и Римский-Корсаков, и некоторые другие представители национальных школ в музыке открывали новые пути с легкостью и смелостью, которые были возможны именно благодаря свободе от цехового педантизма. Вспомним также, что опера возникла в свое время не в профессиональных композиторских кругах, а в среде просвещенных любителей, которые лишь контактировали с профессионалами. Наконец, в наш век вдали от академической среды сформировалось столь интересное явление, как творчество Гершвина, и т. д. и т. п.

В Чехии интерес Глюка к музыке развивался свободно и самостоятельно, без груза авторитетов, без давления регламентов и канонов. К тому времени, когда он, достигнув двадцати трех лет, впервые приступил к серьезным профессиональным занятиям в Италии, его художественное воображение, опережавшее уровень его технического мастерства, было развитым и многосторонним. Возможно, уже тогда в нем рождались великие замыслы будущего.

А зрелое воплощение их четверть века спустя обозначило в музыкальном искусстве рубеж, от которого не могло быть возврата к прошлому.

⁵ Например, Blom Eric. Gluck. См.: Grove G. Dictionary of Music and Musicians, vol. 6. London, 1954.

Глюк поднял оперу до идейного и художественного уровня драматического театра⁵.

В годы, когда музыкальная драма еще только зарождалась, драматический театр уже достиг художественных высот, которыми отмечены величайшие проявления человеческого гения. На протяжении огромного исторического периода именно драматический театр был наиболее демократичным, массовым видом искусства. Со времен средневековых представлений жонглеров и расцвета литургической драмы именно он являлся неизменным и последовательным носителем народной психологии и культуры. Задолго до рождения оперы драматический театр после длительного «экспериментирования» нашел и утвердил доступный самым широким кругам «язык» своего искусства, затрагивая идеи подлинной философской глубины и значительности. В эпоху, когда письменная литература была достоянием очень ограниченной среды, драматический театр с его общедоступностью, наглядностью, непосредственной силой воздействия был призван играть роль общественной трибуны, глашатая общенародных настроений и идей. Как известно, в эпоху Просвещения из всех видов искусства первое место отдавалось именно театру.

Опера, начавшая свой путь на рубеже XVI—XVII столетий как музыкальное ответвление драмы, развивалась, однако, в значительном отдалении от эстетики демократического театра. Разумеется, его влияние на строй типичных оперных образов, на особенности композиции и структуры оперного спектакля не подлежит сомнению. Однако путь оперы был таков (у нас нет возможности углубиться здесь в причины этого явления), что она оставалась тесным образом связанной с придворно-аристократической средой и в большой степени подчиненной ее эстетическим требованиям.

Тенденция к чрезмерной декоративности, к изящной «дивертисментности» определяет облик оперного иску-

⁵ Монтеверди, творивший на самой заре жизни музыкальной драмы, предвосхитил многие находки Глюка, в частности сблизил раннюю оперу с реалистической драматургией театра. Однако, как известно, развитие оперы в Италии не пошло по пути, намеченному Монтеверди.

ства доглюковского периода. Она проявляется и в развлекательной, легковесной, условной трактовке героических сюжетов с обязательной «счастливой развязкой»⁷, и в помпезности и перегруженности постановочного стиля (во французской опере), и в виде неумеренного пристрастия к колоратурному орнаментальному пению, и в статичной драматургии (в итальянской опере), и в трафаретном музыкальном языке и т. д. Чем, например, кроме сковывающего действия придворно-декоративных традиций, можно объяснить «измену» Генделя музыкальному театру? Свои устремления к подлинно героическому стилю он смог осуществить только за пределами оперы в сфере оратории, обращавшейся к широкой народной аудитории. Случайно ли Бах, отдавший дань всем без исключения музыкальным жанрам, игнорировал оперу — ведущий жанр современности, имевший широчайшее распространение при княжеских дворах у него на родине? И упорные поиски реалистического стиля, которые прослеживаются в оперном творчестве Рамо, были несомненно обречены на половинчатость из-за цепкости придворно-аристократических традиций.

Глюк «вырвал» оперу из-под власти придворной эстетики. Он придал ей величие идей, психологическую правдивость, глубину и силу страстей, достойных шекспировской драмы; осветил ее этической идеей трагедий Корнеля и Расина; привнес в нее естественность и простоту демократических комедий Гольдони и Фавара. И музыкальная драма поднялась до уровня искусства, способного отразить великие просветительские идеи. Не простая хронология заставляет нас сегодня воспринимать Глюка как современника Руссо и Дидро, Лессинга и молодого Гёте. Самое его творчество было подлинным детищем эпохи Просвещения, отражением огромного общественного подъема предреволюционного периода, революцией в музыке, как отозвался о нем Вольтер.

Действительно, в величественных трагедиях Глюка, раскрывающих глубину душевных конфликтов человека, поднимающих гражданственные проблемы, родилось новое представление о музыкально-прекрасном. Если в

⁷ Традиции «happy end» («счастливого конца») были так сильны, что даже Кальцабиджи не решился от них отказаться.

старой придворной опере Франции «предпочитали... остроту чувству, галантность страстям, а изящество и колорит стихосложения патетичности, требуемой... ситуацией»⁸, то в глюковской драме высокие страсти и острые драматические столкновения разрушили идеальную упорядоченность и утрированное изящество придворного оперного стиля. Приверженцев старого, «пуристов и эстетов» (как заклеил их Глюк), отталкивало в его музыке «отсутствие утонченности и благородства». Они упрекали его в «потере вкуса», указывали на «варварский и экстравагантный» характер его искусства, на «натуралистичность» музыкального языка, в котором «крики физической боли», «конвульсивные рыдания», «вопли горести и отчаяния» вытеснили прелесть плавной, уравновешенной мелодии.

Сегодня эти упреки представляются нам смешными и безосновательными. Судя о новаторстве Глюка с исторической отстраненностью, мы убеждаемся в том, что он удивительно бережно сохранял те художественные приемы, которые вырабатывались в оперном театре на протяжении предшествующего полуторавекового периода и образовали «золотой фонд» его выразительных средств. В музыкальном языке Глюка очевидна преемственная связь с выразительной и ласкающей слух мелодичностью итальянской оперы, с изящным «балетным» инструментальным стилем французской лирической трагедии. Но в его глазах «истинная цель музыки» состояла в том, чтобы «дать поэзии больше новой выразительной силы»⁹. Поэтому, стремясь с максимальной полнотой и правдивостью воплотить в музыкальных звуках драматическую идею либретто (а поэтические тексты Кальцабиджи были насыщены подлинным драматизмом), композитор настойчиво отвергал все противоречившие этому декоративные и трафаретные приемы. «Не на месте примененная красота не только теряет большую часть своего эффекта, но и вредит, сбивая с пути слушателя, который не находится уже в расположении, нужном для

⁸ Материалы и документы по истории музыки под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М., 1934, с. 352.

⁹ См. Глюк Х. В. Посвящение к опере «Альцеста» — своеобразный «программный документ», в котором сформулированы реформаторские установки Глюка и Кальцабиджи.

того, дабы с интересом следить за драматическим развитием», — говорил Глюк¹⁰.

И новые выразительные приемы композитора действительно разрушали условную типизированную «красивость» старого стиля, но зато максимально расширяли драматические возможности музыки. Именно у Глюка в вокальных партиях появились речевые, декламационные интонации, противоречащие «сладостной» плавной мелодичности старой оперы, но правдиво отражающие жизнь сценического образа. Так, он изгнал из своей музыки орнаментально-колоратурное пение, затемняющее смысл поэтического слова и тормозящее драматическое действие. Навсегда исчезли из его опер замкнутые статичные номера стиля «концерта в костюмах», разделенные сухими речитативами. Их место заняла новая композиция крупного плана, построенная по сценам, способствующая сквозному музыкальному развитию и подчеркивающая музыкально-драматические кульминации. Оркестровая партия, обреченная в итальянской опере на жалкую роль «обрамляющей ритуальности», стала участвовать в развитии образа, и в глюковских оркестровых партитурах раскрылись неведомые дотоле драматические возможности инструментальных звучаний. Появилось свободное строение музыкальной речи, подчас переходящее в «прозаическую» текучесть. «Музыка, сама музыка перешла в действие...»¹¹, — писал о глюковской опере Гретри. И в самом деле, впервые на протяжении вековой истории оперного театра, идея драмы воплотилась в музыке с такой полнотой и художественным совершенством¹².

Удивительная простота, определившая облик каждой выраженной Глюком мысли, оказалась также несовместимой со старыми эстетическими критериями.

Осуществляя свою реформу под знаменем «поисков благородной простоты»¹³, Глюк, как ни один другой

¹⁰ Материалы и документы по истории музыки под ред. М. В. Иванова-Борецкого, с. 369.

¹¹ Там же, с. 361.

¹² В опере Монтеверди «Коронация Поппеи» (1642) подобная проблема по-своему разрешена на очень высоком уровне. Однако, как известно, эта опера является уникальной в истории оперной литературы XVII и первой половины XVIII столетий.

¹³ См. посвящение к «Альцесте».

композитор, умел достигать эффектов возвышенного и величественного при помощи простейших музыкальных средств. Героическое в творчестве его предшественников (Генделя, Баха и других) выражалось посредством сложнейшего музыкального языка; полифоническая многоплановость сочеталась с густыми многокрасочными тембровыми и гармоническими звучаниями, с широко разветвляющейся мелодикой, насыщенной скрытым многоголосием и детализованной комплементарной ритмикой. Музыкальный же язык Глюка предельно прост. Только в народной музыке и в новейшей комической опере XVIII века, тяготевшей к народно-бытовому стилю, встречалась прежде подобная «облегченность» выражения.

Доходчивая мелодия, прозрачайшая фактура, функциональная ясность гармоний определяют облик музыкального языка Глюка. Некоторые его тематические образования по своей скупой одноплановости кажутся «силуэтами», другие вызывают ассоциации с крупными мазками плаката. При помощи двух-трех штрихов он умел добиваться поразительных художественных эффектов. Не перестаешь удивляться, как, например, Глюк сумел в си-минорной арии Клитемнестры передать трагический пафос монолога классицистской трагедии средствами простейшего «гитарного» аккомпанемента и мелодии почти бытового стиля. Настроение глубокой, душевраздирающей скорби в до-минорном хоре «Орфея» достигается «сгущением» одного характерного мелодического оборота — нисходящей секунды. Мощный суровый колорит «мотива рока» из увертюры к «Альцесте» подчеркнут унисонным звучанием оркестра в низком регистре. Только бетховенский тематизм превзошел впоследствии по своей замечательной концентрации мысли и героико-драматической выразительности глюковскую «благородную простоту».

4

Небывало высокий уровень эстетической мысли Глюка проявился в его стремлении раскрыть неповторимость конкретного художественного образа. Оценить всю меру новаторства Глюка в этом направлении можно только представляя себе, насколько глубоко и прочно

внедрился в оперном искусстве той эпохи принцип условной типизации. Вспомним, что на одно либретто Метастазии сочинялось до двадцати опер, что оперы стиля *pasticcio*¹⁴ были нормативным явлением, что крупные вокально-драматические произведения, сочиненные всецело на основе нового материала, рассматривались как событие, что даже гениальные композиторы вроде Баха и Генделя нередко переносили особенно удачные номера из одного своего опуса в другой.

Разумеется, в свете более поздних достижений оперной драматургии и симфонизма Моцарта, Бетховена (не говоря уже о произведениях романтического стиля) оперные образы Глюка кажутся нам недостаточно индивидуализированными. Действительно, подчас музыкальная характеристика героя одной его оперы может быть отнесена к герою другой. И тем не менее его музыка в целом была вызовом установившемуся идеалу. Стоит привести некоторые высказывания композитора, свидетельствующие о том, с какой высокой степенью осознанности и продуманности осуществлял он свое намерение разрушить «стандарт условного».

«Вы не можете себе вообразить, сколько различных путей и нюансов возможны в музыке»¹⁵.

«...Нельзя ожидать одних и тех же эффектов светотени от картины, сюжет которой представлен при полном освещении или полусвете»¹⁶.

«Тонкие уши находили такую-то мелодию слишком резкой, такой-то пассаж слишком грубым... не подумав о том, что в данный момент эта музыкальная фраза представляет, может быть, максимум выразительности и дает наиболее прекрасную контрастность»¹⁷.

«Если хочешь быть правдивым, надо приспособлять свой стиль к трактуемому сюжету, и самые величайшие красоты мелодии и гармонии станут ошибками, недочетами, когда они не соответствуют цели»¹⁸.

¹⁴ *Pasticcio* назывались оперы, составленные из номеров, перенесенных из других произведений и принадлежащих самым разным авторам.

¹⁵ Глюк Х. В. Письмо к Леблон дю Рулле. — Материалы и документы по истории музыки под ред. М. В. Иванова-Борецкого, с. 373.

¹⁶ Глюк Х. В. Посвящение к опере «Парис и Елена».

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

На вопрос слушателя, почему при повторении фразы в монологе Агамемнона («Ифигения в Авлиде») длительность звука, на который приходится одно и то же слово «я», меняется от целой ноты к четвертям, Глюк ответил: «...герой сей находится между двумя сильнейшими противоположными силами — природой и религией; природа берет верх в конце концов, но, прежде чем выговорить ужасное слово неповиновения богам, он колеблется; моя целая нота сие колебание показывает; но однажды решившись сказать оное слово, Агамемнон повторяет его столько, сколько хочет; больше нет места колебанию, целая нота была бы теперь ошибкой...»¹⁹.

Вместе с тем в той же опере композитор повторяет мелодию хора воинов каждый раз нота в ноту и объясняет это однообразие стремлением передать чувство их одержимости: «...все обстоятельства ничего не значат в их глазах... — говорит Глюк, — они могут произносить только одни и те же слова, и всегда с одинаковым акцентом»²⁰.

Каждое отступление от ожидаемого и привычного, каждое нарушение стандартизированной красоты Глюк аргументировал глубоким анализом движений человеческой души. В подобных эпизодах и рождались те смелые музыкальные приемы, которые предвосхитили искусство «психологического» XIX века. Не случайно в эпоху, когда оперы в условном стиле отдельными композиторами писались десятками и сотнями, Глюк на протяжении четверти века создал всего пять реформаторских шедевров. Но каждый из них неповторим по своему драматургическому облику, каждый сверкает индивидуальными музыкальными находками.

Чудесная неповторимость «Орфея и Эвридики» в ее «итальянской» музыкальности. Драматургическая структура основывается здесь на законченных музыкальных номерах, которые, подобно ариям итальянской школы, пленяют своей мелодической красотой и завершенностью. Господствующий эмоциональный колорит «Орфея» — нежная скорбь. Однако и в этой «чувствительной» опере уже ясно проявилась главная, героико-трагическая тема глюковского творчества. Композитор

¹⁹ Материалы и документы по истории музыки под ред. М. В. Иванова-Борецкого, с. 368.

²⁰ Там же.

раскрыл ее здесь не непосредственно, а в характерном для музыкального искусства «символическом» плане, через эмоциональный подтекст фантастической сцены в Аиде. Диалог между резкими возгласами фурий и трогательными интонациями Орфея олицетворяют типичную тему классицистской трагедии — столкновение человека и судьбы, которая в музыкальном искусстве стала носителем идеи гражданственности вплоть до Девятой симфонии Бетховена.

«Альцеста» (либретто Кальцабиджи по Еврипиду) — драма величественных и сильных страстей. Гражданская тема здесь проводится последовательно через конфликт между общественной необходимостью и личными страстями. Ее драматургия концентрируется вокруг двух эмоциональных состояний — «страха и скорби» (Руссо). В театрално-сюжетной статичности «Альцесты», в известной обобщенности, в суровости ее образов есть нечто ораториальное. Но при этом сознательное стремление освободиться от господства завершенных музыкальных номеров и следовать за изгибами поэтического текста предвосхищает принципы гораздо более поздней музыкальной драмы Вагнера.

«Ифигения в Авлиде» (по Расину) — первая из трех опер, созданных Глюком для Парижа, и под бесспорным влиянием французской театральной культуры. В отличие от «Альцесты», тема гражданской героики претворена здесь с театральной многоплановостью. Главная драматургическая ситуация обогащена лирической линией, жанровыми мотивами, пышными декоративными сценами.

Высокий трагедийный пафос сочетается с бытовыми элементами. В музыкальной структуре примечательны отдельные моменты драматических кульминаций, возвышающихся над более «обезличенным», «рамплиссажным» материалом. «Это «Ифигения» Расина, переделанная в оперу», — говорили о первой французской опере Глюка сами парижане.

В «Армиде» (либретто Кино) Глюк, по его собственному выражению, «старался быть... скорее поэтом, живописцем, чем музыкантом»²¹. Обращаясь к либретто про-

²¹ Глюк Х. В. Письмо к Леблон дю Рулле. — Материалы и документы по истории музыки под ред. М. В. Иванова-Борецкого, с. 373.

славленной оперы Люлли, он хотел возродить приемы французской придворной оперы на основе новейшего, развитого музыкального языка, новых принципов оркестровой выразительности и достижений его собственной реформаторской драматургии. Героическое начало в «Армиде» переплетается по своей изобразительной силе с фантастическими картинами.

«Я с ужасом жду, как бы не вздумали сравнивать «Армиду» и «Альцесту», — писал Глюк. — ...одна должна вызывать слезы, а другая давать чувственные переживания»²².

И, наконец, удивительнейшая «Ифигения в Тавриде» (по Еврипиду)! Конфликт между чувством и долгом взят в ней в психологическом плане. Картины душевного смятения, страданий, доведенных до пароксизмов, образуют центральный момент оперы. Картина грозы — характерно французский театральный штрих — воплощена во вступлении симфоническими средствами с небывалой остротой трагического предчувствия.

Подобно девяти неповторимым симфониям, «складывающимся» в единое понятие бетховенского симфонизма, эти пять оперных шедевров, столь родственных между собой и вместе с тем столь индивидуальных, образуют новый стиль в музыкальной драматургии XVIII века, вошедший в историю под названием оперной реформы Глюка.

5

Так велик был резонанс этой реформы, так вглубь и вширь распространялась она, что почти не поддаются уточнению границы ее «сферы влияния». Меньше всего она исчерпывается творчеством композиторов, именуемых «глюковской школой».

Далеко за пределы этой школы, в оперной и инструментальной музыке разных стран Европы, внедрялись эстетические идеалы, драматургические принципы, формы музыкального выражения, разработанные Глюком. Вне глюковской реформы не созрело бы не только оперное, но и камерно-симфоническое творчество позднего

²² Материалы и документы по истории музыки под ред. М. В. Иванова-Борецкого, с. 374.

Моцарта, а в известной степени и ораториальное искусство позднего Гайдна. Между Глюком и Бетховеном преемственность так непосредственна, так очевидна, что кажется, будто музыкант старшего поколения завещал великому симфонисту продолжить начатое им дело.

Не только Леонора является прямой наследницей Альцесты. От Allegro ре-минорной сонаты до Allegro Девятой симфонии ощутимо глубочайшее родство тематизма Бетховена с образно-интонационным строем глюковской «Альцесты». В таком же плане и «до-минорное царство» глюковского «Орфея» породило ряд столь выдающихся произведений классического симфонизма, как, например, до-минорный квинтет и до-минорная фортепианная соната Моцарта, как Третий концерт, «Похоронный марш» из «Героической симфонии», увертюры «Кориолан», «Эгмонт» Бетховена, симфоническая картина зимы из «Времен года» Гайдна и многие другие.

«Круги», расходившиеся от глюковской реформы, продолжали вовлекать в свою сферу и более отдаленные явления, сложившиеся на идейной и культурной почве нового столетия. Как это ни неправдоподобно на первый взгляд, но в какой-то мере потомками Глюка являются и столь не похожие друг на друга художественные явления, как «Волшебный стрелок» Вебера и «Иван Сусанин» Глинки, как «Лесной царь» Шуберта и «Осуждение Фауста» Берлиоза, увертюры к «Манфреду» Шумана и «Вильгельму Теллю» Россини.

Разумеется, в музыке второй половины XIX века теряются связи с образно-интонационной сферой творчества Глюка. Однако эстетические и драматургические принципы, определившие его реформу, возрождаются на новой основе в музыкальных драмах Вагнера. Искусство Глюка не исчерпало себя и по сей день. Более того. Именно в наше время, когда с особой остротой поставлен вопрос о судьбах музыкального творчества, о месте музыки в жизни широких демократических кругов, эстетические принципы Глюка приобретают современное звучание. В борьбе за искусство высоких идей и жизненной правды, за победу новаторства над рутинной, простоты над изощренностью, красоты над «красивостью» нашим союзником становится этот придворный музыкант XVIII века, выходец из богемских лесов, «прорубивший окно» в музыку будущего.

ТЕАТР И ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА МОЦАРТА

В соль-минорном струнном квинтете Моцарта есть маленькое Adagio, овеянное настроением глубокой скорби. На фоне сонатно-симфонической музыки XVIII столетия эта «страничка из лирического дневника» поражает своей романтичностью. Композитор сам раскрыл для нас ее программное содержание: тот же образ и те же выразительные приемы мы встречаем в арии из «Волшебной флейты», где героиня оплакивает свое утраченное счастье.

Подобное родство инструментальных и оперных образов обращает на себя внимание во многих произведениях великого венского классика. Всякий, кто знаком с музыкой Моцарта, не может не заметить удивительного сходства между вдохновенным, полным душевного напряжения Andante из соль-минорной симфонии и арией Тамино из «Волшебной флейты», в которой выражено пробуждение всепоглощающей любви.

Ясно ощутимы также образно-интонационные связи между «Дон-Жуаном» и симфонией 1786 года (ре мажор). И полные веселья и задора, искрящиеся буффонные образы, и прекрасная светлая лирика, и народно-жанровые «крестьянские» сцены, и трагедийный мотив возмездия, и другие моменты многоплановой «шекспировской» драматургии этой оперы нашли непосредственное отражение в инструментальных темах ре-мажорной симфонии.

Число подобных примеров можно умножить. Поэтический, женственно-обаятельный образ медленной части до-минорного квинтета имеет свою «параллель» в лирической арии графини из «Свадьбы Фигаро», а шутиливо-торжественные интонации арии Фигаро «Маль-

чик резвый» проникают в финал четырехручной фортепианной сонаты ре мажор и т. д. и т. п. В этих многочисленных аналогиях проявляется одна чрезвычайно значительная особенность инструментального творчества Моцарта — глубокая связь не только с операми самого композитора, но со всей культурой музыкального, а косвенно и драматического, театра современности.

Для музыкального искусства моцартовского времени, в особенности в Германии и Австрии, драматический театр имел огромное оплодотворяющее значение. Обращенный к широкой аудитории, он уже с эпохи Ренессанса стал чуть ли не самым могучим средством интеллектуального и художественного воздействия. В век Просвещения театр был главной трибуной для выражения передовых общественных идей.

Для композиторов XVIII века театр играл столь же важную роль, как новая национальная поэзия для немецкой романтической музыки периода национально-освободительных движений. Ведь и формирование романского стиля Шуберта, и рождение национально-романтической оперы Вебера, и все творчество Шумана немисливо вне образов и влияния романтической литературы; и даже «классицист среди романтиков» Мендельсон опирается на художественный стиль новейшей поэзии. В музыкальном искусстве эпохи классицизма подобную роль выполнял драматический театр.

Весьма существенно, что в Германии национальный театр формировался именно при жизни Моцарта. Лессинг, поднявший знамя борьбы за национально-демократические идеалы, драматургия «Бури и натиска», восставшая против мелочных моральных норм отсталого феодально-бюргерского общества, гражданские драмы Шиллера и молодого Гёте — все эти новые явления немецкого театра в особенно яркой и последовательной форме выражали великие просветительские устремления эпохи. Их идеями были захвачены умы моцартовского поколения.

Нет ничего удивительного в том, что идеи, образы и художественные формы театра нашли своеобразное преломление в инструментальной культуре Германии эпохи Просвещения. В Германии и Австрии издавна сложились богатейшие национальные традиции инструмен-

тальной музыки. На протяжении по крайней мере полутора столетий, предшествующих творчеству Моцарта, инструментальная музыка неизменно находилась на «столбовой дорожке» немецкого искусства и отражала ведущие идеи современности. Новый характерный инструментальный жанр моцартовского времени, соната-симфония, сложился под сильным воздействием театральных образов. Быть может, именно в подчеркнутом тяготении к драматизму театрального склада и заключается наиболее существенное различие между инструментальным стилем баховского поколения и поколения его сыновей. В творчестве мангеймских симфонистов, Христиана Баха, Гайдна и других композиторов — предшественников и современников Моцарта уже намечались подобные театрально-драматические черты.

Каким же путем осуществлялось сближение театральных и инструментальных образов? Здесь еще раз напрашивается сравнение с искусством начала XIX века. Подобно тому как образы новой лирической поэзии проникали в раннюю романтическую симфонию главным образом через романс — распространенный музыкальный жанр нового времени, так в эпоху Просвещения связующим звеном между драматическим театром и сонатой-симфонией была опера.

На протяжении целого столетия опера развивалась под заметным влиянием драматического театра, который значительно раньше достиг строгой обобщающей типизации образов и классической завершенности формы. Возвышенная классицистская трагедия, народная комедия, «мещанская драма» оставили в оперной музыке очень ощутимый след. На родине Моцарта опера давно получила широчайшее распространение, а в Вене — городе, где искусство Моцарта достигло полной зрелости, — она уже при его жизни стала национальной традицией. Именно проникновение господствующих оперных образов в современную инструментальную музыку определило характер того направления симфонизма, которое своими зрелыми камерно-симфоническими произведениями завершил и обессмертил Моцарт.

В лаконичной, но чрезвычайно меткой характеристике инструментального наследия Моцарта Антон Ру-

бинштейн¹ подчеркивал уникальный облик ряда его поздних произведений. Действительно, среди моцартовских симфоний, квартетов, квинтетов конца 70-х и 80-х годов встречаются произведения, поражающие неповторимостью художественных образов, предельной индивидуализацией выразительных приемов. И по глубине мысли, по необычайной тонкости настроения они не имеют себе равных в инструментальном творчестве современников Моцарта и его непосредственных предшественников.

Тем более интересно, что эта высоко оригинальная, а временами и очень сложная музыка почти всегда находила быстрый отклик. Вместе с тем, в отличие от некоторых своих современников (Гайдна, Диттерсдорфа и др.), Моцарт не давал своим произведениям программных заголовков, которые могли бы служить путеводной нитью для слушателя.

При всей самобытности, музыка Моцарта обладала огромной эмоциональной общезначимостью. Самые смелые, неожиданные, оригинальные приемы Моцарта неизменно опирались на прочно сложившиеся интонационные обороты. Но при этом вовсе не народно-фольклорное начало господствовало в его произведениях. Несомненно, и народно-песенные образы живут в творчестве Моцарта: вспомним наивно-жизнерадостное, солнечное трио из его ре-минорного квартета, оригинальнейшую тему «уличной песенки» из финала ми-бемоль-мажорного квинтета, «гайдновский» менуэт ре-мажорного квинтета, финал ми-бемоль-мажорной симфонии и многое другое. В умении претворить и опозитизировать национальные формы народно-бытовой музыки Моцарт не уступал ни Гайдну, ни ранним немецким романтикам. Но все же, в отличие от этих композиторов, для которых неразрывная связь с интонациями национального фольклора была важнейшим признаком стиля, Моцарт в своей инструментальной музыке опирался на фольклор эпизодически и преимущественно в жанрово-танцевальных частях. Что же касается сонатных *allegro* — главных частей нового инструментального цикла, — то

¹ Рубинштейн А. Г. Музыка и ее представители. М., 1921, с. 17.

происхождение их интонационного строя следует искать в иной сфере.

На протяжении почти двух столетий в музыкальном театре в неразрывной связи со словом, с конкретной сценической ситуацией вырабатывались музыкальные образы, имеющие свою определенную интонационную характеристику. Эти выразительные оперные интонации прошли отбор нескольких художественных поколений и приобрели громадную силу воздействия. Они и легли в основу многих моцартовских сонатно-симфонических тем. В их интонационном строе проявляется прежде всего оперно-театральный склад инструментального мышления композитора.

Возьмем в качестве примера некоторые наиболее тонкие, неповторимые, «психологические» темы-образы Моцарта, на первый взгляд, далекие от оперно-патетического стиля: изумительную главную тему соль-минорного квинтета, проникнутую страдальческим «вертерианским» настроением, главную тему соль-минорной симфонии (в особенности в том виде, как она звучит в конце разработки, где создан непревзойденный по своей силе образ душевного изнеможения) и побочную тему финала этой же симфонии, с ее хрупким «надломленным» обликом:



3 Allegro assai



Напомним также «мотив жалобы» из главной темы первой части трагического до-минорного квинтета (пример 27), менуэт из ре-минорного квартета и другие.

По своему интонационному содержанию все они являются прямыми «потомками» традиционных оперных «арий жалобы». Последние же сложились в опере еще в XVII веке, как отражение одного из господствующих образов классицистской трагедии — глубокой, страстной, но сдержанной скорби. И в самом музыкальном творчестве этот образ имеет древние истоки. В позднеренессансном мадригале — квинтэссенции лирического начала в музыке предоперной эпохи — господствовали образы глубоких душевных переживаний, окрашенные трагическим колоритом. С эмоциональной атмосферой мадригала непосредственно связано возникновение *dramma per musica*. И в оперной литературе первым, классически законченным образом оказался образ скорби. К середине XVII столетия он стал типическим. Для примера сошлемся на сцену любовного заклинания в опере Кавалли «Дидона», или сцену смерти покинутой Дидоны, умирающей от любовной тоски в опере Перселла «Дидона и Эней», или арию Тиманта из оперы Провенцале «Раб своей жены», где оплакивается безнадежная любовь:

Кавалли. «Дидона»
Заклинание

Larghetto



15 Larghetto



Провенцале. «Раб своей жены»
Ария Тиманта

16 Larghetto

Che spe_rio mio co_re? Hai trop_po ne_mi_ci, a

tan-to fu-ro-re che far po_trai tu?

Примечательно, что когда два века спустя Григ включил в свою «Сюиту времен Хольберга» (задуманную как своеобразная стилизация музыки конца XVII столетия) пьесу под названием «Ария», то он использовал в ней те же характерные интонационные приемы оперных «арий жалобы».

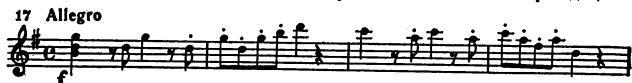
Темы инструментальных произведений Моцарта исключительно многообразны, и стремление свести их все к нескольким типам театральных образов привело бы к недопустимому упрощению их художественного содержания². Об обширных образных связях моцартов-

² В отношении же мангеймских симфонистов, с которыми творчество Моцарта непосредственно связано, такое стремление было бы вполне оправданным.

ской музыки написаны целые тома. И все же нельзя не остановиться на том, что интонации наиболее распространенных образов оперы XVII—XVIII столетий очень широко представлены во многих ярких и наиболее характерных инструментальных темах Моцарта.

К ним, безусловно, относятся блестящие величаво-торжественные темы, вобравшие в себя интонации оперной героики. В музыкальном театре они сложились как выражение гражданского пафоса, типичного для классицистской трагедии. Сравним, например, главную тему первой части «Маленькой ночной серенады» или главную тему первой части симфонии до мажор 1780 года с темой героического военного наступления из оперы Генделя «Ксеркс» или со сценой победного прославления мудрости и величия Зарастро из «Волшебной флейты»:

Моцарт. «Маленькая ночная серенада», I ч.



Моцарт. Симфония до мажор, I ч.



Гендель. «Ксеркс»



Моцарт. «Волшебная флейта», I акт



Широкое отражение в инструментальной музыке Моцарта получили и народно-комические оперные образы.

Именно с того времени, когда опера вышла за пределы узко придворной среды, в нее стали проникать влияния народного театра. На фоне отвлеченного рыцарского искусства понятие народного и в драме и в литературе по традиции отождествлялось с понятием комического (вспомним Санчо Панса в романе Сервантеса!). В опере XVII столетия в народно-комических образах выработалась своя система интонаций и выразительных приемов, черты которой были развиты и акцентированы в комической опере XVIII века.

Моцарт сочинил множество комических опер. Жизнерадостная, юмористическая струя, долгое время заслонявшая собой другие стороны его творчества, почти всегда была связана с народно-комическими театральными образами. И в темах инструментальных произведений Моцарта очень часто обобщены как чисто буффонные, так и «пейзанско-руссоеистские» образы музыкально-комедийного театра XVIII века. Сравним хотя бы сцены крестьянских хороводов в операх «Ричард Львиное Сердце» Гретри или «Дон-Жуан» Моцарта, с заключительной партией первой части симфонии «Юпитер» или с побочной темой брызжущего весельем финала моцартовской ре-мажорной симфонии 1786 года:



23 Presto

Моцарт. Симфония ре мажор, III ч.



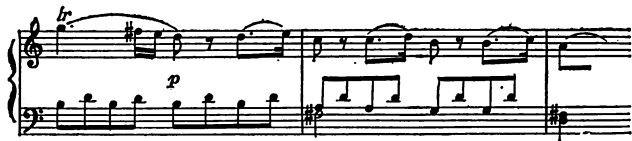
Что же касается чисто буффонных образов — динамичных, стремительных, шутливых, то примеры из этой области, по существу, неисчерпаемы. Особенно обращает на себя внимание родство облегченно-подвижных, «буффонных» по характеру многих инструментальных финалов Моцарта (см., например, финалы соль-минорного квинтета, ми-бемоль-мажорной симфонии) с оживленными финалами тогдашней комической оперы.

Совершенно так же образы мещанской сентиментальной драмы, сложившиеся в XVIII столетии, отразились в комической опере чувствительного стиля. Эта новая лирика, более человеческая, более женственная и галантная, чем сдержанно-скорбная лирика трагедийного жанра, получила свою особую интонационную характеристику. Именно с этой интонационной сферой связана светлая «романсная» музыка Моцарта, захватывающая своей вдохновенностью и поразительной красотой. Сопоставим чувствительно-лирическую тему из Allegro симфонии «Юпитер» с темой медленной части из «Маленькой ночной серенады», которую сам композитор назвал «Романс»:

Симфония «Юпитер», I ч.

24 Allegro vivace





«Маленькая ночная серенада». Романс



Прославленная ария Глюка «Потерял я Эвридику» принадлежит к этому же мелодическому типу.

В инструментальных темах Моцарта часто встречается характерный выразительный прием, который не может не обратить на себя внимание: тема строится как драматический «диалог», как резкое столкновение контрастных мотивов. Таковы, например, главные темы первой части до-минорного квинтета, первой части симфонии «Юпитер», первой части фортепианной сонаты до минор и финала соль-минорной симфонии.

Этот прием также имеет оперно-театральное происхождение.

Начиная с опер Глюка, непосредственно навеянных героикой классицистской трагедии, в музыке утвердился образ, в котором уже самая идея конфликта между гражданским долгом и личными страстями нашла соответствующее интонационное выражение. В увертюре к «Альцесте», где воплощено господствующее в опере настроение «страха и скорби» (Ж.-Ж. Руссо), Глюк построил главную тему, как диалог между грозным, волевым мотивом «рока» — олицетворением общественной необходимости — и мотивом человеческой слабости и

печали. Можно ли не заметить самой непосредственной преемственности между глюковским «трагедийным» образом, выражающим в музыке самую прогрессивную идею театра эпохи Просвещения, и патетическими «темами-диалогами» Моцарта?

Глюк. «Альцеста». Увертюра

26 Lento



Моцарт. Квинтет до минор, I ч.

27 Allegro



Моцарт. Симфония «Юпитер», I ч.

28 Allegro vivace



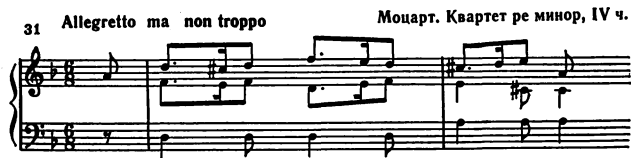
Рамки статьи не позволяют проследить более полно оперно-интонационные связи моцартовских сонатно-симфонических тем. Примеры этого по существу неисчерпаемы.

Ограничимся тем, что напомним еще хотя бы о поэтичнейшем преломлении традиционной оперной пасто-

рали и укажем на родство между пасторалью из «Пиковой дамы» Чайковского и побочной темой первой части до-минорного квинтета Моцарта:



Оперная «сицилиана» определила выразительный облик многих лирических инструментальных тем Моцарта. Сравним «сицилиану» из интермедии Перголези «Влюбленный брат» и задумчиво-печальную тему финала из ре-минорного квартета Моцарта:



Экзотические «янычарские» образы, часто встречающиеся в комических операх XVIII века, также нашли отражение в инструментальной музыке Моцарта («Турецкий марш», трио из ля-мажорного скрипичного концерта и др.).

Подобные сопоставления бессильны объяснить неподражаемое обаяние музыки Моцарта, ее высокую поэтичность, вдохновенность, «хрустальную прозрач-

ность» стиля (А. Рубинштейн). Каким образом обычное и традиционное преобразалось в его творчестве в нечто идеально-прекрасное, полное свежести и острой выразительности — остается одной из тайн и чудес моцартовского гения. Однако установление родства между интонационным складом моцартовских тем и образами музыкального театра раскрывает причины непосредственной выразительности его отвлеченных инструментальных произведений.

Менее непосредственная, но столь же бесспорная связь с театральным мышлением проявляется у Моцарта в том, как он трактует сонатно-симфоническую форму.

Напрасно мы стали бы искать в сонатной форме Моцарта отражения конкретных сюжетно-сценических эпизодов. В камерно-симфонической музыке Моцарта этого нет. Речь идет об обобщенном, своеобразно-музыкальном отражении важнейших выразительных принципов классической театральной формы внутри симфонического жанра.

В наше время контрастная основа классической сонатной формы стала в буквальном смысле слова азбучной истиной. Централизация двух контрастирующих типизированных образов, ясно выраженный конфликт, целеустремленность развития — все эти особенности классической сонаты-симфонии знакомы каждому ученику музыкальной школы.

Но если мы приоткроем завесу над предысторией классической симфонии, то обнаружим, что ни у одного из ранних симфонистов XVIII века, ни в фортепианной сонатной литературе того периода, ни тем более в «предсонатных» инструментальных жанрах (*concerto grosso*, трио-соната и т. д.) нет столь лаконичной, четкой контрастной конструкции при столь ясной театральной конфликтности, как в зрелых симфониях Моцарта. Эти тенденции наблюдались у многих немецких предшественников Моцарта, но он один (и притом далеко не сразу) сумел обобщить их и придать им предельную завершенность.

Особенностью классицистского театра была высокая упорядоченность формы — упорядоченность, доведен-

ная до принципа. По сравнению со стилистически пестрыми, бесформенными доклассическими театральными представлениями, в которых свободно перемешивались элементы и мистерии, и аллегории, и буффонады, и трагедии, и балета, огромное прогрессивное значение имела кристаллизация законченных жанров комедии и трагедии. Характерное ограничение круга персонажей-типов, четкое деление на акты и сцены, ясно выраженный, целеустремленно развивающийся конфликт с разрешением в конце — все это содействовало максимальной концентрации и цельности драматического замысла.

В своих зрелых симфониях Моцарт претворил такие характерные принципы классицистского театра, как, с одной стороны, предельная ясность в обрисовке конфликта, единая линия его развития и строгая группировка драматических образов, с другой — «расчлененность» конструкции и контрастные сопоставления в качестве ведущего принципа композиции.

Весьма показательно, что «театральные» черты сонатной формы проявляются у Моцарта несколько по-разному в симфонии и в камерных жанрах. В его творчестве уже наметилась склонность к трактовке симфонии как массового, театрально-«ораторского» жанра, в квартетах же (отчасти и в квинтетах) ощутимо стремление к созданию музыки более психологической, интимной, более свободной по форме. В камерной музыке заметно обилие тем, отсутствие подчеркнутых границ между ними, отсутствие обрамляющих, и в особенности заключительных, церемониально-торжественных «ритурнелей». Наоборот, «тающие» концовки, эффект угасания часто встречаются в квартетах и квинтетах Моцарта. Показательно в этом отношении сравнение соль-минорной симфонии и соль-минорного квинтета, воплощающих, по существу, одну и ту же тему «страстной скорби». Но в одном случае раскрытие образа достигается при помощи откровенно театральных приемов, в другом большую роль играют более тонкие психологические штрихи.

Идеальный (но ни в коем случае не единственный) пример преломления в сонатной форме театральных принципов — первая часть симфонии Моцарта «Юпитер». Тематический материал здесь предельно релье-

фен и строго ограничен. Все три темы сгруппированы и расположены с точным учетом пропорций целого. Каждая тема воплощает типический для оперы образ: «тема-диалог» главной партии содержит характерный оперный конфликт (см. пример 28), побочная тема — олицетворение женственной чувствительной лирики (пример 24), заключительная — воплощение народно-жанрового элемента. Соотношение тем максимально контрастно, вплоть до последовательного применения сопоставления солирующих групп и tutti.

Сонатное *allegro* поражает четкостью конструкции: главная тема при острой внутренней конфликтности изложена в абсолютно симметричной, ясно «расчлененной» периодической форме. Все внутренние границы нарочито подчеркнуты; появления новых тем торжественно подготовлены паузами, а конец каждой темы окаймлен контрастным торжественно-фанфарным «ритурнелем». Весь тематический материал изложен в виде строго уравновешенных периодов, создающих аналогию с поэтически размеренной речью классицистского театра. Вся эта идеальная упорядоченность ясно выявляет драматургическую линию — столкновение тем и выпуклое развитие конфликта. Мотивная разработка, внутренние мотивные связи, тональное движение — все это прекрасно сочетается с периодичностью и четкостью архитектоники.

Среди инструментальных произведений Гайдна, Моцарта и Бетховена моцартовские наиболее непосредственно связаны с художественным стилем классицистского театра. Гайдн, бесспорно, подготовил драматичную контрастную форму Моцарта, но в его собственных поздних симфониях не было ясной интонационно-образной связи с оперой, внутренней конфликтности тем, яркой контрастности между темами-образами. А мощный драматизм бетховенской музыки вовсе не укладывался уже в рамки театрального мышления предшествующей эпохи³.

Многие из поздних камерно-симфонических произведений Моцарта воспринимаются как своеобразные

³ Бетховен использовал непосредственно-театральные приемы преимущественно в увертюрах и в ряде «трагедийных» сонат (в Пятой, в «Патетической», в Семнадцатой), близких по форме к увертюрам, но он неизмеримо более свободно трактовал сонатную форму.

«инструментальные драмы» XVIII столетия. И современники, несомненно, улавливали общность между их образами и идеями современного театра. Если в операх Глюка идея столкновения человека и судьбы олицетворяла для них напряженную гражданскую атмосферу предреволюционного периода, а в торжестве мудрости Зарастро из «Волшебной флейты» Моцарта они видели победу разума над силами зла, то и симфонии Моцарта, проникнутые оперно-театральными образами, воспринимались в связи с общественными идеями современности.

Драматическая конфликтность, присущая многим поздним моцартовским произведениям, отвечала настроениям эпохи «Бури и натиска». За величественно-патетическими темами Моцарта возникали образы не оперных мифологических царей, а героев современной гражданской драмы, бросавших вызов феодальному мировоззрению, — быть может, гётевского Геца фон Берлихингена или шиллеровского Фердинанда фон Вальтера. Лирика Моцарта отождествлялась с чувствительными образами новых «бюргерских трагедий», а полные жизни и света буффонные темы отвечали «крамольным» образам комедий Бомарше.

Высказываясь в своей инструментальной музыке на языке, успевшем войти в сознание культурного европейца века Просвещения, обобщая в ней образы, идеи и эстетическое мышление наиболее демократического художественного жанра целой эпохи, Моцарт придал своим «отвлеченным» инструментальным произведениям свойства доступного общенародного искусства

На Бетховена привыкли смотреть как на композитора, который, с одной стороны, завершает классицистскую эпоху в музыке, с другой — открывает дорогу «романтическому веку».

В самом широком историческом плане такая формулировка не вызывает возражений. Действительно, бетховенское творчество впитало в себя и обобщило на высочайшем художественном уровне все сколько-нибудь значительные музыкальные школы XVIII столетия, связанные с классицистским строем мысли. От первых до последних произведений музыке Бетховена неизменно присущи ясность и рациональность мышления, монументальность и стройность формы, великолепное равновесие между частями целого — черты, являющиеся характерными признаками классицизма в искусстве вообще, в музыке в частности. Бетховен и проявил себя полнее всего в рамках тех сонатно-симфонических жанров, которые были разработаны композиторами века Просвещения и достигли классического уровня в творчестве Гайдна и Моцарта. Он — последний композитор XIX века, для которого сонатность была наиболее естественной, органичной формой мышления, последний, у кого внутренняя логика музыкальной мысли господствует над внешним чувственно-красочным началом. Изумительное богатство звучаний бетховенской музыки, их непосредственная красота и тонкая колористичность все же не оттесняют на второй план строгую архитектонику. Воспринимаемая как ничем не сдерживаемое эмоциональное излияние, как буря романтических чувств, музыка Бетховена на самом деле покоится на виртуозно воздвигнутом, крепко спаянном логическом фундаменте.

Вместе с тем, завершая эпоху музыкального классицизма, Бетховен одновременно открывал дорогу грядущему столетию. Прозрения Бетховена в будущее поразительны. По существу, ни одна сфера музыкального искусства XIX века не миновала воздействия его творчества. От вокальной лирики Шуберта до музыкальных драм Вагнера, от скерцозных, фантастических увертюр Мендельсона до трагедийно-философских симфоний Малера, от театрализованной программной музыки Берлиоза до психологических глубин Чайковского — почти каждое крупное художественное явление последующей эпохи развивало одну из сторон бетховенского творчества. Его высокое этическое начало, шекспировский масштаб мысли, безграничное художественное новаторство служили путеводной звездой для композиторов самых разнообразных школ, направлений, периодов, и в особенности для западноевропейских романтиков непосредственно следующего за ним поколения.

И, однако, как ни ясны связи Бетховена с искусством предшествующей и последующей эпох, попытка связать его с определенными стилистическими категориями приводит к убийственной схематичности, перечеркивающей всю неповторимость этого гениального художника. Ибо, соприкасаясь отдельными своими сторонами с искусством классицистов XVIII века и романтиков следующей эпохи, музыка Бетховена на самом деле не совпадает по самым важным, решительным признакам с требованиями ни того, ни другого стиля. Более того, ее вообще нельзя характеризовать при помощи стилистических понятий, сложившихся на основе изучения творчества других художников.

Бетховен не только неподражаемо индивидуален. Он, кроме того, столь многолик и многогранен, что даже давно вошедшие в обиход «три стиля» Ленца («ранний», «зрелый», «поздний») не охватывают всего многообразия его облика: они скорее намечают определенную последовательность стадий в исканиях композитора. На протяжении всего творческого пути Бетховен непрерывно расширял выразительные границы своего искусства, постоянно оставляя позади не только предшественников и многих современников, но и собственные достижения более раннего периода. В наши дни принято изумляться многостильности Стравинского или Пикассо, усматри-

вая в этом признак особой интенсивности эволюции художественной мысли, свойственной XX веку. Но Бетховен в этом смысле нисколько не уступает названным корифеям нашей современности. Достаточно сопоставить почти любые, произвольно выбранные произведения Бетховена, созданные им на разных этапах творческого пути, чтобы убедиться в невероятной многогранности его стиля. Легко ли поверить, что изящный Септет, в стиле венского дивертисмента, относящийся к 1800 году, монументальная драматическая «Героическая симфония», появившаяся четыре года спустя, и философски отвлеченная «Торжественная месса», созданная в 1824 году, принадлежат одному и тому же перу? Между сонатами ор. 2 и ор. 106, первыми и последними квартетами, Восьмой и Девятой симфониями разница не меньшая, чем та, которая отделяет, например, «Петрушку» Стравинского от его же «Орфея», «Симфонию псалмов» от «Ретгайма» для фортепиано, «Царя Эдипа» от «Похождений повесы». Ни одну из сонат нельзя выделить как наиболее характерную для бетховенского стиля в области фортепианной музыки. Ни одно произведение не типизирует его искания в симфонической сфере. Даже проходящие через все его творчество героико-трагические образы, которые роднят между собой такие, например, опусы, как Патетическая соната и «Аппассионата», «Героическая» и Девятая симфонии, увертюры «Эгмонт» и «Кориолан», даже они в каждом отдельном случае трактуются сугубо индивидуально. Иногда в один и тот же год Бетховен выпускает в свет произведения, столь не схожие между собой, что на первый взгляд невозможно приписать их одному и тому же автору. Вспомним хотя бы Пятую и Шестую симфонии. Каждый штрих в тематизме, каждый прием формообразования в них столь же резко противостоят друг другу, сколь несовместимы общие художественные концепции этих симфоний — остро-трагедийной Пятой и идиллически-пасторальной Шестой. А ведь ровесниками этих произведений были также квартеты Разумовского! Здесь все, начиная от темы в широком эстетическом плане и кончая конкретными чертами собственно музыкального тематизма, провозглашает независимость от предшествующего бетховенского творчества. При глубоком впечатлении могучей творческой личности, лежащем на всех бетховенских сочи-

нениях, каждый его опус — художественная неожиданность. И при этом, каждый являет собой чудо стилистической законченности.

Только подобной многогранностью бетховенского искусства можно объяснить столь парадоксальное на первый взгляд явление, как то, что самые разные, иногда резко не похожие друг на друга композиторы считали себя наследниками и продолжателями Бетховена, имея для такого мнения реальные основания. И в самом деле, разве не от Бетховена воспринял Шуберт то развитое инструментальное мышление, которое породило принципиально новую трактовку фортепианного плана в бытовой песне? Только на Бетховена ориентировался Берлиоз, создавая свои грандиозные симфонические композиции, в которых прибегал к программности и вокальным звучаниям. Программные увертюры Мендельсона отталкиваются от бетховенских увертюр. Синтетическое вокально-симфоническое письмо Вагнера непосредственно восходит к оперному и ораториальному стилю Бетховена. Симфоническая поэма Листа — типичное порождение романтической эпохи в музыке — имеет своим истоком тенденцию к одночастности, ярко проявившуюся в сонатных циклах позднего Бетховена. Вместе с тем Брамс стремится возродить классицистскую структуру бетховенских симфоний, отвлеченно-инструментальный склад мысли. Примеры подобных связей между Бетховеном и композиторами XIX века, по существу, неисчерпаемы.

Выдающиеся представители романтической школы в музыке посвятили Бетховену сотни страниц, провозглашая его своим единомышленником. Берлиоз и Шуман в отдельных критических статьях, Вагнер в целых томах утверждали великое значение Бетховена как первого композитора-романтика. И действительно, даже если оставить в стороне вопрос о бесспорных отдельных точках соприкосновения между Бетховеном и романтиками в узко композиционной сфере¹, этот гениальный симфонист и с более общих эстетических позиций казался их союзником.

¹ Подробно об этом см. в статье: Николаева Н. Бетховен и романтизм. — «Советская музыка», 1960, № 12.

Прежде всего, в своей независимости от устаревающих традиций раннего классицизма Бетховен и романтики воспринимались в XIX веке как единое целое. Так, в музыкальном языке Бетховена, за исключением раннего творческого периода, исчезла без следа не только изысканная орнаментика, неотделимая от стиля выражения XVIII века. Уравновешенность и симметрия музыкальной речи, плавность ритмического движения, камерная прозрачность звучания — это стилистические черты, свойственные всем без исключения венским предшественникам Бетховена, также постепенно вытеснялись из его музыкальной речи. Бетховенское представление о прекрасном требовало подчеркнутой обнаженности чувств. Он искал иные интонации — динамичные и беспокойные, резкие и упорные. Звучание его музыки стало насыщенным, плотным, драматически контрастным; его темы приобрели небывалую дотоле лаконичность, суровую простоту. Композиторы ранней классицистской школы и не помышляли о самой возможности столь грандиозных конструкций, какие стали типичными для Бетховена, о подобной свободе развития в рамках сонатной формы, о столь многообразных разновидностях музыкального тематизма. Людям, воспитанным на музыкальном классицизме XVIII века, бетховенская манера выражения казалась столь непривычной, «неприглаженной», подчас даже уродливой, что композитора неоднократно упрекали в стремлении оригинальничать, усматривали в его новых выразительных приемах нарочитые поиски странных, режущих слух звучаний. А между тем именно этими чертами музыка Бетховена импонировала композиторам середины XIX века, прокладывавшим в своем искусстве новые пути. Разрыв Бетховена с эстетикой века Просвещения был для них толчком к собственным новаторским исканиям, олицетворяющим психологию нового времени. Небывалая эмоциональная сила его музыки, ее новое лирическое качество, свобода формы (по сравнению с классицизмом XVIII столетия), наконец, широчайший диапазон выразительных средств — все это вызывало восхищение романтиков и получило дальнейшее многостороннее развитие в их музыке.

Не менее важной «общей платформой» Бетховена и романтиков была оппозиция к показному блеску и пустой развлекательности, которые начали господствовать

на концертной эстраде и в оперном театре послереволюционной, то есть буржуазной, Европы. Бетховен — первый композитор, сбросивший с себя ярмо придворного музыканта, первый, сочинения которого ни внешне, ни по существу не связаны с феодальной княжеской культурой или требованиями церковного искусства. Он, а вслед за ним и другие композиторы XIX века, — «свободный художник», не знающий унижительной зависимости от двора и церкви, которая была уделом всех великих музыкантов предшествующих эпох — Монтеверди и Баха, Генделя и Глюка, Гайдна и Моцарта... И, однако, свобода от сковывающих требований придворной среды, завоеванная ими, повлекла за собой новые явления, не менее тягостные для самих художников XIX века, и более страшные по своим последствиям для судьбы искусства в целом.

Музыкальная жизнь на Западе оказалась в решающей степени во власти мало просвещенной аудитории, не способной оценить высокие художественные стремления и ищущей в искусстве только легкую развлекательность. Противоречие между исканиями передовых композиторов и обывательским уровнем косной буржуазной публики в огромной степени тормозило художественное новаторство в прошлом веке. В этом и заключалась типичная трагедия художника послереволюционного времени, породившая столь распространенный в западной литературе образ «непризнанного гения в мансарде». Она определила пламенный изобличительный пафос публицистических трудов Вагнера, клеймившего современный ему музыкальный театр, как «пустоцвет гнилого общественного строя»². Она породила едкую иронию статей Шумана. Так, о произведениях гремевшего по всей Европе композитора и пианиста Калькбреннера Шуман писал, что тот сначала сочиняет виртуозные пассажи для солиста, а только затем задумывается, чем бы заполнить промежутки между ними. Мечтания Берлиоза об идеальном музыкальном государстве породила также острая неудовлетворенность ситуацией, утвердившейся в современном музыкальном мире. Вся картина созданной им музыкальной утопии³ выражает протест против духа

² Вагнер Р. Избр. статьи, М., 1935, с. 60.

³ Имеется в виду его «Евфония». См. «Вечера в оркестре». Двадцать пятый очерк.

коммерческого предпринимательства и казенного покровительства ретроградным течениям, столь характерных для Франции середины прошлого века. И Лист, непрерывно сталкивавшийся с ограниченными и отсталыми запросами концертной публики, дошел до такой степени раздражения, что ему стало казаться идеалом положение средневекового музыканта, который, по его мнению, имел возможность творить, ориентируясь только на собственные высокие критерии⁴.

В войне с пошлостью, рутинной, легковесностью, в борьбе с калькбреннерами, тальбергами, лорцингами главным союзником передовых композиторов-романтиков был Бетховен. Именно его творчество — новое, смелое, одухотворенное — было знаменем, вдохновлявшим всю передовую композиторскую молодежь XIX века на поиски серьезного, правдивого, открывающего новые перспективы искусства. Для них не могло быть сомнения в том, что Бетховен был их единомышленником.

По инерции музыковедческой мысли, взгляд на Бетховена как на первого романтика удержался вплоть до наших дней⁵. Между тем широкая историческая перспектива, открываемая XX веком, позволяет нам увидеть проблему «Бетховен и романтики» в несколько ином свете.

Оценивая сегодня вклад, который внесли в мировое искусство композиторы романтической школы, мы приходим к убеждению, что Бетховена нельзя ни отождествлять, ни безоговорочно сближать с боготворившими его романтиками. Ему не свойственно то главное и общее, что позволяет объединить понятием единой школы творчество столь различных художественных индивидуальностей, как Шуберт и Берлиоз, Мендельсон и Лист, Вебер и Шуман. Не случайно в критические годы, когда, исчерпав свой зрелый стиль, Бетховен усиленно искал но-

⁴ Статья «Будущее церковной музыки».

⁵ Даже в одном из последних изданных у нас трудов о Бетховене один из авторов, указывая на «несомненные черты романтизма, проступающие в творчестве Бетховена последнего периода», подчеркивает, что «эти черты отнюдь не случайны, если учесть известную близость мироощущения Бетховена самой сути воззрений и творчества музыкальных романтиков» (разрядка моя. — В. К.). См.: Музыка французской революции. Бетховен. М., 1967, с. 147.

вые пути в искусстве, зарождающаяся романтическая школа (Шуберт, Вебер, Маршнер и другие) не открыла перед ним никаких перспектив. А те новые, грандиозные по своему значению сферы, которые он, наконец, нашел, по решающим признакам не совпадают с характерными исканиями музыкального романтизма.

Мне представляется, что назрела необходимость уточнить границу, разделяющую Бетховена и романтиков, установить и четко сформулировать важные моменты расхождения между этими двумя явлениями, близкими друг к другу по времени, несомненно соприкасающимися отдельными сторонами и тем не менее разными по своей эстетической сути. Я не претендую здесь на сколько-нибудь исчерпывающую разработку этой проблемы, а лишь попытаюсь дать ее постановку в приближенном плане, надеясь, что в таком виде она сможет послужить подступом к последующим, более детальным и многосторонним ее исследованиям.

*

Сегодня нам ясно, что восприятие романтиками Бетховена было односторонним, в каком-то смысле даже тенденциозным. Они «услышали» только те стороны бетховенской музыки, которые «резонировали в тон» их собственным художественным представлениям.

Характерно, что западноевропейские композиторы середины XIX века не признавали последних квартетов Бетховена. Эти произведения, выходящие далеко за рамки художественных идей романтизма, казались им недоумением, плодом фантазии выжившего из ума старика. Не оценили они также и его произведения раннего периода. Когда Берлиоз одним взмахом пера перечеркнул все значение творчества Гайдна как искусства якобы придворно-прикладного, то он выражал в крайней форме тенденцию, свойственную не одному музыканту его поколения. Классицизм XVIII века был ими легко отдан безвозвратно ушедшему прошлому, а вместе с ним и творчество раннего Бетховена, которое многие были склонны рассматривать лишь как этап, предвещающий собственно творчество великого композитора.

Но и в подходе романтиков к бетховенскому творчеству зрелого периода также проявлялась односторонность. Так, например, они вознесли высоко на пьедестал

программную «Пасторальную симфонию», которая в нашем сегодняшнем восприятии вовсе не возвышается над другими произведениями Бетховена в симфоническом жанре. В Пятой симфонии, пленившей их своей эмоциональностью, огнедышащим темпераментом, они не ценили ее уникальную формальную конструкцию, образующую важнейшую сторону общего художественного замысла.

В этих примерах отражены не частные расхождения между Бетховеном и романтиками, а несоответствие их общих эстетических принципов. Самое фундаментальное различие между ними — в мироощущении.

Бетховенское искусство пронизано чувством гармонии с миром. Разумеется, его эмоциональный строй совсем иной, чем у композиторов века Просвещения, творчество которых также выражает гармоническое мироощущение. Моменты душевной успокоенности, умиротворенности для Бетховена мало характерны. Свойственный большинству его произведений громадный заряд энергии, высокий накал чувств, бурное движение исключают идиллические, пасторальные, наивно-светлые настроения. И все же, при всем отличии от классицистов предшествующего столетия, искусство Бетховена проникнуто той верой, силой, упоением радостью жизни, которые пришли к концу в музыке «послереволюционного века». Его чувство согласия с миром рождается почти неизменно в результате титанической борьбы, предельного напряжения душевных сил, преодолевающих гигантские препятствия. Как торжество завоеванной победы, как героическое жизнеутверждение, как триумф высокой мысли над земными страстями возникает у Бетховена гармония с человечеством и вселенной.

У романтиков же совсем иной душевный склад, иная жизненная философия. Независимо от того, как осмысливали свое творчество они сами, все они в той или иной форме выразили в нем разлад с действительностью. Образ одинокой личности, затерянной в чуждом и враждебном мире, бегство от мрачной реальности в мир недостижимо прекрасной мечты, бурный протест на грани нервной взвинченности, душевные колебания между экзальтацией и тоской, небесным и inferнальным началами — именно эта сфера образов, чуждая бетховенскому творчеству, была в музыкальном искусстве впервые открыта

романтиками и разработана ими с высоким художественным совершенством.

Героическое оптимистическое мироощущение Бетховена, его душевное равновесие, возвышенный полет мысли, никогда не переходящей в философию потустороннего, — все это не было воспринято композиторами послебетховенской эпохи, в том числе и теми, кто мыслил себя преемником бетховенских героических традиций. Даже у Шуберта, который в гораздо большей мере, чем романтики следующего поколения, сохранил простоту, почвенность, связь с искусством народного быта, — даже у него вершинные, классические произведения связаны главным образом с настроением одиночества и печали. Он первый в «Маргарите за прялкой», «Скитальце», в цикле «Зимний путь», «Неоконченной симфонии» и многих других произведениях создал ставший типичным для романтиков образ духовного одиночества. Берлиоз, воспринимающий себя как наследник героического симфонизма Бетховена, тем не менее запечатлел в своих симфониях образы глубокой неудовлетворенности реальным миром, томления по несбыточному, байроновскую «мировую скорбь». Показательно в этом смысле сопоставление «Пасторальной симфонии» Бетховена со «Сценой в полях» (из «Фантастической») Берлиоза. Бетховенское произведение овеяно настроением светлой гармонии, проникнуто чувством слияния человека и природы; на берлиозовском лежит тень сумрачной индивидуалистической рефлексии. И даже наиболее гармоничный и уравновешенный из всех композиторов послебетховенской эпохи Мендельсон не приближается к оптимизму и духовной силе Бетховена. Мир, с которым Мендельсон находится в полной гармонии, — это узкий, «уютный», бюргерский мирок, не знающий ни эмоциональных бурь, ни ярких озарений мысли.

Сопоставим, наконец, бетховенского героя с характерными героями в музыке XIX века. Вместо Эгмонта и Леоноры — личностей героических, действенных, несущих в себе высокое нравственное начало, — мы встречаемся с мятущимися, неудовлетворенными персонажами, колеблющимися между добром и злом. Так воспринимаются Макс из «Волшебного стрелка» Вебера, Тангейзер у Вагнера, шумановский Манфред, мейерберовский Роберт и многие другие. Если Флорестан у Шумана и являет со-

бой нечто нравственно целостное, то, во-первых, сам этот образ — бурлящий, неистовый, протестующий — выражает идею крайней непримиримости, острой оппозиции к окружающему миру «мещан и торгашей»; во-вторых, в совокупности с Эвзбием, уносящимся от будничной реальности в мир прекрасной мечты, он олицетворяет типичное раздвоение личности художника-романтика. В двух гениальных траурных маршах — Бетховена из «Героической симфонии» и Вагнера из «Сумерек богов» — отражена как в капле воды суть различия мироощущений Бетховена и композиторов-романтиков. У Бетховена траурное шествие было эпизодом в борьбе, завершавшейся победой народа и торжеством правды; у Вагнера — смерть героя символизирует гибель богов и поражение героической идеи.

Это глубокое различие в мироощущении преломилось в специфической музыкальной форме, образуя ясную грань между художественным стилем Бетховена и романтиков.

Оно проявляется прежде всего в образной сфере.

Расширение романтиками границ музыкальной выразительности было в огромной степени связано с открытой ими сферой сказочно-фантастических образов. Для них это не подчиненная, не случайная сфера, а самая специфичная и самобытная — именно то, что в исторической перспективе отличает не только романтиков, но и весь XIX век от других музыкальных эпох. От «Волшебного стрелка» и «Оберона» Вебера до «Кольца нибелунга» Вагнера, от «Фантастических пьес» и «Крейслерианы» Шумана до «Шабаша ведьм» и «Феи Маб» Берлиоза, от «Сна в летнюю ночь» и «Прекрасной Мелузины» Мендельсона до «Шехеразеды» Римского-Корсакова и «Ночи на Лысой горе» Мусоргского — сказочно-фантастические образы пронизывают музыкальное творчество послебетховенской эпохи, образуя ее новое и в высшей степени характерное начало. Не буду углубляться здесь в природу пристрастия музыкантов-романтиков к волшебной-фантастической сфере. Вероятно, в согласии с характерной для музыкального искусства системой «символов», страна прекрасного вымысла олицетворяла стремление художника бежать от буднично-скучной реальности в мир мечты. Кроме того, в музыке национальное самосозна-

ние, расцветшее в эпоху романтизма как следствие национально-освободительных войн начала века, проявилось в обостренном интересе к национальному фольклору, пронизанному волшебными сказочными мотивами. Несомненно одно: новое слово в оперном искусстве XIX века было сказано только тогда, когда Гофман, Вебер, Маршнер, Шуман и — на особенно высоком уровне — Вагнер принципиально порвали с историко-мифологическими и комедийными сюжетами, неотделимыми от музыкального театра классицизма, и обогатили мир оперы сказочно-фантастическими и легендарными мотивами.

Новый язык романтического симфонизма также берет начало в произведениях, неразрывно связанных с волшебной сказочной программой, — в «обероновских» увертюрах Вебера и Мендельсона. Выразительность романтического пианизма в большой мере зарождается в образной сфере «Фантастических пьес» или «Крейслерианы» Шумана, в атмосфере баллад Мицкевича — Шопена и т. д. и т. п. Громадное обогащение красочной — гармонической и тембровой — палитры, которое является одним из важнейших завоеваний искусства XIX века, общее усиление чувственной прелести звучаний, которое так непосредственно отделяет музыку послебетховенской эпохи от музыки классицизма — все это связано прежде всего со сказочно-фантастическим кругом образов, впервые последовательно разработанным в произведениях романтической школы. Отсюда в большой мере берет истоки та атмосфера поэтичности и праздничности, то воспевание чувственной красоты мира, вне которых романтическая музыка немыслима.

Бетховену же фантастическая сфера образов была глубоко чужда. Разумеется, в поэтической силе его искусство ничем не уступает романтическому. Однако высокая одухотворенность бетховенской мысли, ее способность опозитизировать разные стороны жизни не отождествляется ни в какой мере с волшебными, легендарными, потусторонне-мистическими образами. Лишь намеки на них возникают в единичных случаях, притом всегда занимающих эпизодическое, а отнюдь не центральное место в произведении в целом, — например, в скерцо из Седьмой симфонии или

финале Четвертой. Последний представлялся Чайковскому «фантастической картиной из мира волшебных, микроскопических духов, эльфов и гномов шекспировского «Сна в летнюю ночь»⁶. Эта интерпретация была несомненно навеяна полувековым развитием музыки после Бетховена; Чайковский как бы спроецировал на прошлое музыкальную психологию своего времени. Но, принимая и сегодня подобное «прочтение» бетховенского замысла, нельзя не видеть, насколько в колористическом отношении бетховенский финал менее ярок, чем фантастические пьесы романтиков, в целом значительно уступавших по масштабу таланта и силе вдохновения этому гениальному симфонисту.

Именно критерий колористичности особенно ясно подчеркивает разные пути, по которым следовали новаторские поиски романтиков и Бетховена. Даже в произведениях позднего стиля, действительно далеких от классицистского склада XVIII века, гармонический и инструментально-тембровый язык Бетховена тем не менее всегда гораздо проще, яснее, чем у романтиков, в большей мере передает логически-организующее начало музыкальной выразительности. Когда он отклоняется от законов классической функциональной гармонии, то это отклонение ведет скорее к старинным ладам и полифонической структуре, чем к усложненным функциональным отношениям романтиков и их свободной полимелодичности. Никогда он не стремится к той красочной «сонорности», густоте, роскоши гармонических звучаний, которые образуют важнейшую сторону романтического музыкального языка. Колористическое начало Бетховена, в особенности в поздних фортепианных сонатах, разработано до очень высокого уровня. И все же никогда оно не достигает самодовлеющего значения, никогда не господствует в общей звуковой концепции.

Для выявления различия эстетических и стилистических устремлений Бетховена и романтиков сопоставим опять Бетховена и Вагнера — композитора, который довел до кульминации типичные тенденции романтических средств выразительности. Вагнер, твор-

⁶ Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М., 1953, с. 284.

чѣским кредо которого было возрождение высоких норм бетховенского искусства, действительно во многом осуществил приближение к своему идеалу. Однако его предельно детализированная музыкальная речь, насыщенная красочными гармониями, богатая внешними темброво-колористическими оттенками, пряная в своей чувственной прелести, создает эффект «монотонии роскоши» (Римский-Корсаков), при которой теряется чувство формы и внутренней динамики музыки. Для Бетховена подобное явление было принципиально невозможным.

Громадная дистанция между музыкальным мышлением Бетховена и романтиков проявляется столь же ясно в их отношении к жанру миниатюры.

В рамках камерной миниатюры романтики достигли небывалых для этого вида искусства художественных высот. Новый склад романтической лирики, выражающей непосредственное эмоциональное излияние, интимное настроение момента, мечтательность, идеально воплотился в романсе и одночастной фортепианной пьесе. Именно здесь новаторство композиторов-романтиков проявилось особенно убедительно, свободно, смело. Романсы Шуберта и Шумана, «Музыкальные моменты», «Экспропты» Шуберта, «Ноктюрны» и «Прелюдии» Шопена, «Песни без слов» Мендельсона, одночастные фортепианные пьесы Листа, циклы миниатюр у Шумана — все они блестяще характеризуют новое романтическое мышление в музыке и великолепно отражают индивидуальность их создателей. Творчество в русле сонатно-симфонических классицистских традиций давалось композиторам-романтикам гораздо труднее, редко достигая той художественной убедительности и законченности стиля, какая характеризует их одночастные пьесы.

Более того, принципы формообразования, сложившиеся в миниатюре, последовательно проникают в симфонические циклы романтиков, радикально меняя их традиционный облик. Так, например, «Неоконченная симфония» Шуберта вобрала в себя закономерности романсного письма; не случайно она и осталась «неоконченной», то есть двухчастной. «Фантастическая» Берлиоза воспринимается как гигантски разросшийся цикл лирических миниатюр. Гейне, назвавший Берлио-

за «жаворонком величиной с орла», чутко уловил свойственное его музыке противоречие между внешними формами монументальной сонатности и складом мышления композитора, тяготевшего к миниатюре. Шуман, когда обращается к циклической симфонии, в значительной мере утрачивает яркие романтические черты, проявившиеся в его фортепианных пьесах и романсах. Симфоническая поэма, отражающая не только индивидуальность самого Листа, но и общий художественный строй середины XIX века, при всем ясно выраженном стремлении сохранить обобщенно-симфоническое мышление, свойственное Бетховену, основывается прежде всего на принципах одночастной конструкции романтиков, на свойственных ей красочно-вариационных свободных приемах формообразования.

В творчестве Бетховена проступает диаметрально противоположная тенденция. Разумеется, многоликость, разнообразие, богатство художественных находок Бетховена так велико, что среди его наследия не трудно обнаружить и произведения, созданные в плане миниатюры. И все же нельзя не видеть, что произведения подобного рода занимают у Бетховена подчиненное положение, уступая, как правило, крупномасштабным, сонатным жанрам. Ни по «Багателям», ни по «Немецким танцам», ни по песням нельзя составить представления о художественной индивидуальности композитора, гениально проявившего себя в области монументальной формы. На цикл Бетховена «К далекой возлюбленной» обычно указывают как на прообраз будущих романтических циклов. Но как уступает эта музыка по силе вдохновения, по тематической яркости, по мелодическому богатству не только шубертовским и шумановским циклам, но и сонатным произведениям самого Бетховена! Какой изумительной напевностью обладают некоторые его инструментальные темы! Вспомним хотя бы тему *Andante* из медленной части Девятой симфонии, тему финала из Квартета *cis-moll*, *Adagio* из Десятого квартета, побочную тему увертюры «Кориолан», *Adagio* из сонаты op. 106 и множество других. В вокальных же миниатюрах Бетховена такое богатство мелодического вдохновения проявляется редко. Характерно, что в рамках инструментального цикла, как элемент структуры со-

натного цикла и его драматургии, Бетховен нередко создавал миниатюры, выдающиеся по своей непосредственной красоте и выразительности. Примеров такого рода миниатюрных композиций, выполняющих функцию эпизодов в цикле, бесконечное множество среди скерцо, менуэтов, иногда медленных частей его сонат, симфоний, квартетов.

И особенно в поздний период творчества (а именно его-то и пытаются сблизить с романтическим искусством), Бетховен тяготеет к громадным полотнам. Мне могут указать, что в этот период он создал «Багатели» ор. 126, которые своей поэтичностью и оригинальностью возвышаются над всеми другими произведениями Бетховена в форме одностанной миниатюры. Но ведь для Бетховена эти миниатюры — явление уникальное, не нашедшее продолжения в его последующем творчестве. Наоборот, все произведения последнего десятилетия жизни Бетховена — от пяти фортепианных сонат до «Торжественной мессы», от Девятой симфонии до последних квартетов — с максимальной художественной силой утверждают свойственный ему монументально-величественный склад мысли, его тяготение к грандиозным, «космическим» масштабам, выражающим возвышенно-отвлеченную образную сферу.

Сопоставление роли миниатюры в творчестве Бетховена и романтиков делает особенно очевидным, насколько последним была чужда (или не удалась) область отвлеченной философской мысли, в высшей степени характерная для Бетховена в целом, а тем более для произведений позднего стиля.

Гражданско-героические черты в искусстве Бетховена так рельефны, так непосредственно выделяют его на фоне инструментальной музыки других композиторов последних столетий, что до недавнего времени — и в исполнительских интерпретациях и в критических оценках — они в известном смысле заслоняли собой другие важные стороны его творчества. Действительно, от строя мысли и выражения предшественников музыка Бетховена отличается прежде всего своей действенностью, трагедийной силой. Нет ничего удивительного в том, что его новаторство в героической сфере, раньше чем в других, привлекло общее внимание: глав-

ным образом на основе драматических произведений выносили суждение о творчестве Бетховена в целом как современники, так и непосредственно следующие за ним поколения.

Но ведь на самом деле психология нового человека, освобожденного от феодальных пут, раскрыта у Бетховена не только в театральнотрагедийном плане, но и через сферу высокой вдохновенной мысли. Его герой, обладая неукротимой смелостью и страстностью, наделен вместе с тем богатым, тонко развитым интеллектом. Он не только борец, но и мыслитель; наряду с действием, ему свойственна склонность к сосредоточенному размышлению. Ни один светский композитор до Бетховена не достиг подобной глубины и сложности интеллектуального начала. Ясные преемственные нити связывают Бетховена с той философско-созерцательной линией в музыкальном искусстве, которая издавна воплотилась в хоровых и органных школах Германии, получив кульминационное выражение в искусстве Баха. Прославление реальной жизни в ее многогранных аспектах переплеталось у Бетховена с идеей космического величия мироздания. Героико-трагические образы соседствуют в его музыке с моментами вдохновенного созерцания. Театральная драматическая патетика и пасторальная идиллия, бурные страсти и отрешенная мечтательность, лирика и народный юмор, картины природы и сцены быта — жизнь во всем ее многообразии преломляется в музыке Бетховена через призму философски возвышенной мысли.

Отсюда и последовательное тяготение Бетховена к полифонии, прослеживающееся от самых ранних его фортепианных сонат. Признаки свободного полифонического склада (многоэлементность тем, многоплановость фактуры, ясно выявленное голосоведение, элементарность ритмики, отсутствие строгой симметрии в структуре тематизма и т. д.) определяют облик бетховенской музыки на протяжении всего его творческого пути. Нетрудно вообразить, что композиторам-классицистам XVIII века усложненность и насыщенность бетховенской речи показалась бы безусловным шагом назад, к отвергнутой ими манере баховского поколения. Что же касается произведений позднего стиля, настойчиво тяготевших к философской мысли, то здесь

Бетховен последовательно культивирует монументальные контрапунктические формы. Часто они даны в виде строгой фуги, иногда показаны как отдельные фугированные приемы. Фуги в сонатах ор. 101, 106, 110, квартетная фуга ор. 133, Квинтет ор. 137, финал Девятой симфонии, целый ряд фуг в «Торжественной мессе», фугированные разделы в сонате ор. 111, в Квартете ор. 131, контрапунктический склад хоральной темы в Квартете ор. 132, «квартетно-линейный» облик темы В-dur из двойных вариаций в Девятой симфонии — все говорит о том, что для позднего Бетховена полифония становится важнейшей формой мышления, характерным признаком стиля. В полном согласии с философской направленностью мысли воспринимается и обостренный интерес Бетховена последнего периода к квартету — жанру, который именно в его собственном творчестве сложился как выразитель углубленно интеллектуального начала.

Широко развитые, полные лирического чувства эпизоды позднего Бетховена, в которых последующие поколения не без основания усматривали прототип романтической лирики (медленные части из Сонаты ор. 106, квартетов ор. 127, ор. 135 и другие), как правило, уравниваются объективными, чаще всего отвлеченно полифоническими частями. Вспомним хотя бы двухчастное «единство крайностей» в последней фортепианной сонате или соотношение Adagio и финала в Сонате ор. 106, финальной фуги и всего предшествующего материала в Сонате ор. 110. Более того, свободные кантиленные мелодии подобных эпизодов, часто действительно перекликающиеся с напевностью романтических тем, появляются у позднего Бетховена в окружении сугубо отвлеченного тематизма, подобно которому нельзя встретить ни в ранней классицистской, ни в романтической культуре. Аскетически суровые, нередко линейные, лишенные песенно-мелодических мотивов, эти темы, обычно в полифоническом преломлении, сдвигают центр художественной тяжести произведения с медленных напевных частей. И уже этим нарушается «романтический» облик всей музыки. Среди кантиленных тем позднего Бетховена есть мелодии возвышенно-сосредоточенного, молитвенного склада, углубленность и универсальность которых не

присущи ни одному из романтиков (например, в медленной части Квартета ор. 127, в первой фугированной части Квартета ор. 131). Даже финальные вариации последней фортепианной сонаты, написанные на «арие-тту», которая при поверхностном восприятии очень напоминает камерную миниатюру романтиков, на самом деле уводят далеко от интимной лирической сферы, вступая в соприкосновение с вечной проблемой — человек и мироздание.

А в музыке романтиков, где область интеллектуального подчинена эмоциональному, лирическому началу, выразительные возможности полифонии значительно уступают чертам гармонической красочности. Контрапунктические эпизоды в целом редки в их произведениях, а когда встречаются, то носят совсем иной характер, чем традиционная полифония с ее отвлеченно духовным строем. Так, в «Шабаше ведьм» из «Фантастической» Берлиоза, в сонате Листа *h-moll* фугированные приемы являются носителем мефистофельского, зловеще-саркастического начала, а вовсе не той возвышенно-созерцательной мысли, которая характеризует полифонию позднего Бетховена и, заметим попутно, Баха или Палестрины.

Нет ничего случайного в том, что ни один из романтиков не продолжил художественную линию, разработанную Бетховеном в его квартетном письме. Берлиозу, Листу, Вагнеру был «противопоказан» сам этот камерный жанр с его внешней сдержанностью, полным отсутствием «ораторской позы» и эстрадности, одноплановостью тембрового колорита. Но и те композиторы романтической школы, которые создали прекрасную музыку в рамках квартетного звучания, не пошли по бетховенскому пути. В квартетах Шуберта, Шумана, Мендельсона эмоциональное и чувственно красочное восприятие мира господствует над сосредоточенной мыслью. По всему своему стилю они ближе к симфоническому, чем квартетному письму Бетховена, для которого характерна «оголенная» логика мысли и чистая одухотворенность, в ущерб внешнему драматизму и непосредственной красоте музыкального звучания.

Есть еще одна важная стилистическая черта, разделяющая бетховенский и романтический строй мы-

ли. Я имею в виду «местный колорит», впервые открытый для музыкального творчества в XIX веке.

Эта черта была неведома классицистскому искусству. Разумеется, элементы фольклора всегда широко проникали в профессиональное композиторское творчество Европы. Однако до эпохи романтизма они обычно «растворялись» в универсальных приемах выразительности, подчиняясь законам общеевропейского музыкального языка. Даже в тех случаях, когда в опере конкретные сценические образы связывались с внеевропейской культурой и характерным локальным колоритом (например, «янычарские» или так называемые «индийские» образы, встречающиеся в музыкальном театре XVIII века), сам музыкальный язык не выходил за рамки унифицированного европейского стиля. И только начиная со второго десятилетия XIX века старинный крестьянский фольклор стал последовательно проникать в произведения композиторов-романтиков, причем в такой форме, которая специально подчеркивала и оттеняла свойственные им национально-самобытные черты. Яркая индивидуальная специфика музыкального языка в веберовском «Волшебном стрелке» связана с характерными интонациями немецкого и чешского фольклора в такой же мере, как и со сказочно-фантастическим кругом его образов. Принципиальная грань между итальянскими операми Россини, связанными с классицистскими традициями и его «Вильгельмом Теллем» заключается в том, что музыкальная ткань этой подлинно романтической оперы пронизана колоритом тирольского фольклора. В романсах Шуберта бытовая немецкая песня впервые очистилась от наслоений чужеземного итальянского «оперного лака» и засверкала свежими мелодическими оборотами, заимствованными из повседневно звучавших многонациональных песен Вены; этого многонационального своеобразия нет даже в симфонических мелодиях Гайдна. Чем был бы Шопен вне польской народной музыки, Лист — вне венгерского «вербункоша», Сметана и Дворжак — без чешского фольклора, Григ — без норвежского? Я даже оставляю сейчас в стороне русскую музыкальную школу, одну из наиболее значительных школ в музыке XIX века, неотделимую от своей на-

циональной специфики. Фольклорные связи не только обогатили выразительность общеевропейского музыкального языка в целом. Окрашивая отдельные произведения в неповторимо национальный колорит, они утверждали один из самых характерных признаков романтического стиля в музыке.

Бетховен же находится в этом отношении по ту сторону границы от романтиков. Как и у его предшественников, народное начало в его музыке почти всегда предстает глубоко опосредованным и преображенным. Иногда в отдельных, в буквальном смысле слова единичных, случаях Бетховен сам указывает, что его музыка написана в «немецком духе» («*alla tedesca*»). Но эти произведения, или вернее отдельные их части (в Сонате ор. 79, Квартете ор. 130) лишены сколь-нибудь отчетливо ощутимого локального колорита. Даже в так называемых «русских квартетах», где использованы подлинные народные темы, Бетховен развивает материал таким образом, что национальная специфика фольклора постепенно затушевывается, сливаясь с привычными «оборотами речи» европейского сонатно-инструментального стиля. Если ладовая самобытность тематизма и оказала влияние на весь строй музыки этих квартетных частей, то она во всяком случае глубоко переработана и не воспринимается на слух непосредственно, как это характерно для композиторов романтических или национально-демократических школ XIX века. И дело вовсе не в том, что Бетховен не был способен ощутить национальную самобытность фольклора. Наоборот, его переложения английских, шотландских и других народных песен говорят об удивительной чуткости к народному ладовому мышлению. Но в рамках его собственного стиля, неотделимого от инструментального сонатного мышления, локальный колорит не интересует композитора, не затрагивает его художественного сознания. И в этом еще одна принципиально важная грань, отделяющая его творчество от музыки «романтического века».

Наконец, расхождение между Бетховеном и романтиками проявляется и в отношении художественного принципа, который по традиции, начиная с середины XIX века, принято рассматривать как важнейший момент общности между ними. Речь идет о про-

граммности, являющейся краеугольным камнем романтической эстетики.

Композиторы-романтики так упорно называли Бетховена создателем программной музыки, усматривая в нем своего предшественника, что трудно отречься от этой глубоко внедрившейся концепции. Тем более, что у Бетховена действительно есть два широко известных произведения, содержание которых композитор сам уточнил при помощи программы. Именно эти произведения — Шестая и Девятая симфонии — были восприняты романтиками как олицетворение их собственного художественного метода, как знамя новой программной музыки «романтического века». Однако, если посмотреть на эту проблему беспристрастным взглядом, то нетрудно убедиться в том, что программность Бетховена нельзя отождествлять с программными принципами романтической школы.

Автор этой статьи затрагивал уже вопросы программности в историческом плане в ряде других ранее опубликованных своих работах⁷. Поэтому, не рассматривая здесь подробно вопрос об истинной роли программной музыки во всем известном нам профессиональном музыкальном творчестве, начиная с культуры средневековья, ограничусь утверждением, что романтикам XIX века программность была жизненно нужна как фактор, плодотворно содействовавший разработке их нового стиля. Действительно, увертюры, симфонии, симфонические поэмы, циклы фортепианных пьес — все программного характера — образуют общепризнанный вклад романтиков в область инструментальной музыки. Однако новым, характерно-романтическим здесь является не столько само обращение к внемузыкальным ассоциациям (примерами которого пронизана вся история европейского музыкального творчества), сколько особенный литературный характер этих ассоциаций. Все композиторы-романтики тяготели к современной литературе, так как конкретные

⁷ См. статью «История, освещенная современностью» (то же: «Советская музыка», 1962, № 11); «Театр и симфония», глава «Внемузыкальное в музыке». М., 1968 (то же: под заглавием «Ассоциативное и специфичное»: «Советская музыка», 1966, № 12); «История зарубежной музыки», вып. 3. М., 1971 — «Романтизм в музыке», раздел 3.

образы и общий эмоциональный строй новейшей лирической поэзии, сказочно-фантастического эпоса, древних саг, психологического романа помогали композиторам освободиться от давления устаревающих классицистских традиций и «нащупать» свои собственные новые формы выражения.

В то же время конкретизирующие заголовки в начале произведения облегчали восприятие слушателю, играя для него роль путеводной нити. Вспомним хотя бы, какое фундаментально важное значение имели для «Фантастической симфонии» Берлиоза образы романа Де Квинси—Мюссе «Исповедь англичанина, употреблявшего опиум», сцены «Вальпургиевой ночи» из гётевского «Фауста», рассказ Гюго «Последний день осужденного» и другие. Музыка Шумана была непосредственно вдохновлена произведениями Жан-Поля и Гофмана, романсы Шуберта — лирической поэзией Гёте, Шиллера, Мюллера, Гейне, Шлегеля... Воздействие заново «открытого» романтиками Шекспира на новую музыку XIX века трудно переоценить. Оно ощутимо на протяжении всей послебетховенской эпохи, начиная от «Сна в летнюю ночь» Мендельсона, «Оберона» Вебера, «Ромео и Джульетты» Берлиоза и кончая знаменитой увертюрой Чайковского на тот же сюжет. Ламартин, Гюго и Лист; возрожденные северные саги романтиков и Вагнер; «Манфред» Байрона и Шумана, «Гарольд в Италии» Байрона и Берлиоза; Скриб и Мейербер; Апель и Вебер, Мицкевич и Шопен, — каждая крупная художественная индивидуальность послебетховенского поколения находила свой новый строй образов под непосредственным воздействием новейшей или открытой современностью литературы. «Обновление музыки через связь с поэзией» — так сформулировал Лист эту важнейшую тенденцию романтической эпохи в музыке⁸.

Бетховен в целом чужд программности. За исключением Шестой и Девятой симфоний, все остальные произведения Бетховена — а их более ста пятидесяти — являют собой классический образец музыки так назы-

⁸ Статья «Берлиоз и его симфония «Гарольд». — Из анналов прогресса.

ваемого «абсолютного»⁹ стиля, подобного квартетам и симфониям зрелого Гайдна и Моцарта. Их интонационный строй и принципы сонатного формообразования обобщают полуторавековой опыт предшествующего развития музыки, поэтому воздействие их тематизма и сонатного развития, безусловно, общедоступно и не нуждается для полного раскрытия образа во внемузыкальных ассоциациях. Когда же Бетховен обращается к программности, то оказывается, что она совсем иная, чем у композиторов романтической школы.

Так, Девятая симфония, где использован поэтический текст оды «К радости» Шиллера, вовсе не является программной симфонией в собственном смысле этого слова. Это — уникальное по форме произведение, в котором соединились два самостоятельных жанра. Первый — крупномасштабный симфонический цикл (без финала), который во всех деталях тематизма и формообразования примыкает к типичному для Бетховена «абсолютному» стилю. Второй — хоровая кантата на шиллеровский текст, образующая гигантскую кульминацию всего произведения. Она появляется только после того, как инструментальное сонатное развитие полностью исчерпало себя. Совсем не по такому пути шли композиторы-романтики, для которых бетховенская Девятая служила образцом. У них вокальная музыка со словом, как правило, рассредоточена по всей симфонической канве, играя роль детально конкретизирующей программы. Приблизительно так строится, например, «Ромео и Джульетта» Берлиоза, своеобразный гибрид оркестровой музыки и театральной драмы. И в «Хвалебной» и «Реформационной» симфониях Мендельсона (позднее — во Второй, Третьей и Четвертой Малера) вокальная музыка лишена жанровой самостоятельности и не имеет той функции обобщающей

⁹ Термин «абсолютный» используется здесь в особенном, условном смысле, как характеристика таких обобщающих инструментальных произведений, которые для полного раскрытия своего образного содержания не нуждаются в дополнительных, внемузыкальных ассоциациях. Более подробно об этой проблеме, рассматриваемой на материале произведений Гайдна, Моцарта, Бетховена, см. в кн.: Конен В. Театр и симфония. М., 1968,

драматической вершины, как в бетховенской оде на текст Шиллера.

«Пасторальная симфония» ближе по внешним формам программности к сонатно-симфоническим произведениям романтиков. И хотя сам Бетховен указывает в партитуре, что эти «воспоминания о сельской жизни» представляют собой «более выражение настроения, чем звуковую живопись», однако конкретные сюжетные ассоциации здесь очень ясны. И в самом деле они имеют не столько живописный, сколько оперный характер. Но именно в глубокой связи с музыкальным театром и проявляется вся неповторимая специфика программности Шестой симфонии, отличающейся от программных принципов романтиков.

В отличие от последних Бетховен ориентируется здесь не на современный строй художественной мысли, еще совершенно новый для музыки, но уже успевший проявить себя в новейшей литературе. Он опирается на такую образную систему, которая давно внедрилась в сознание и музыкантов, и меломанов. Действительно, бетховенская Шестая обобщает типичные образы ушедшего «руссоистского» века. Сама тема «человек и природа» воплощена здесь в характерно руссоистском плане. Природа и быт неиспорченных городской цивилизацией поселян, идеализированные картины деревенского труда, гармоническое слияние с природой — подобные образы господствовали в музыкальном искусстве века Просвещения, начиная с «Деревенского колдуна» самого Руссо и кончая ораторией «Времена года» Гайдна. «Веселое сборище поселян» обобщает народно-хоровые образы, широко представленные во французской комической опере XVIII века (заметим, кстати, — и во «Временах года» Гайдна). Картина грозы имеет множество прототипов у оперных композиторов прошлого (Глюк, Рамо, Монсиньи, Маре, Кампра и другие). Традиционная пасторальность воплощена в безмятежно идиллической пастушеской «картине» — финальном «аккорде» всего произведения. Даже изображение щебета птиц в «Сцене у ручья» связано с типичным для века Просвещения культом подражания природе.

В результате сами формы музыкального выражения в «Пасторальной симфонии» в большой мере осно-

вываются на давно знакомых отстоявшихся интонационных комплексах: возникающие на их фоне новые, чисто бетховенские тематические образования не затушевывают их, не оттесняют на задний план. Возникает определенное впечатление, что Бетховен нарочито преломляет здесь через призму своего нового симфонического стиля и некоторых красочных приемов, предвосхищающих романтиков, образы и формы выражения музыкального театра века Просвещения.

Этим опусом Бетховен полностью исчерпал свой интерес к программности подобного плана. На протяжении последующих двадцати (!) лет — и около десяти из них совпадают с периодом позднего стиля — он не создал ни одного инструментального произведения с конкретизирующими заголовками и ясными внемузыкальными ассоциациями в манере «Пасторальной симфонии»¹⁰



Все это, мне представляется, — главные, принципиальные моменты расхождения между Бетховеном и композиторами романтической школы. Несмотря на отдельные точки соприкосновения, искусство Бетховена не совпадает по своим главным очертаниям с руслом развития романтической музыки. Эта истина в равной мере относится к произведениям позднего стиля. Более того, именно в творчестве последнего периода Бетховен возвышается над исканиями своих младших современников и непосредственно следующего за ним поколения, перекликаясь с художниками гораздо более позднего времени. Не углубляясь здесь в исследование огромной и самостоятельной темы — Бетховен и музыка будущего — я хочу лишь в самом приблизительном, «эскизном» плане привлечь внимание к тому,

¹⁰ В 1809—1810 годах, то есть в период между «Аппassionатой» и первой из поздних сонат, характеризующий поисками нового пути в области фортепианной музыки, Бетховен создал сонату ор. 81а, наделенную программными заголовками («Les adieux», «L'absence», «Le retour»). Эти заголовки очень мало сказываются на строе музыки в целом, на ее тематизме и развитии, заставляя вспомнить тип программности, который встречался в немецкой инструментальной музыке до кристаллизации классицистского сонатно-симфонического стиля, в частности, в ранних квартетах и симфониях Гайдна.

что именно композиторы конца XIX века и нашей современности слышали такие стороны бетховенского искусства, к которым были глухи романтики прошлого столетия.

Так, обращение позднего Бетховена к старинным ладам (ор. 132, «Торжественная месса») предвосхищает выход за рамки классической мажоро-минорной тональной системы, который так типичен для музыки нашего времени. Тенденция к созданию образа не через интонационную законченность и красоту самого тематизма, а через сложное многоступенчатое развитие целого, основывающегося на темах, лишенных непосредственной мотивной выразительности, свойственная полифоническим произведениям позднего Бетховена, также появилась во многих композиторских школах нашего века, начиная с Регера. Тяготение к линейной фактуре, к полифонизированному развитию перекликается с современными неоклассицистскими формами выражения. Бетховенский квартетный стиль, который не нашел продолжения ни у одного из западных композиторов романтической школы, своеобразно возродился в творчестве Бартока, Хиндемита, Шостаковича. И, наконец, после полувекового периода, пролегающего между Девятой Бетховена и симфониями Брамса и Чайковского, вернулся к жизни монументальный философский симфонизм, который был недостижимым идеалом для романтиков середины и третьей четверти прошлого века. В творчестве выдающихся мастеров XX столетия, в симфонических произведениях Малера и Шостаковича, Стравинского и Онеггера, Рахманинова и Прокофьева, живут величественный дух, обобщенная мысль, крупномасштабные концепции, характерные для бетховенского искусства.

Сегодня нам ясно: воздействие Бетховена на музыку не кончается с угасанием романтической школы. Подобно тому как заново открытый в XIX столетии Шекспир перешагнул далеко за рамки «романтического века», по сей день вдохновляя и оплодотворяя крупные творческие находки в литературе и театре, так и Бетховен, поднятый в свое время на щит композиторами-романтиками, не перестает удивлять каждое новое поколение созвучностью своего искусства передовым идеям и исканиям современности.

Жизнь Шуберта была на редкость бедна событиями, которые придают биографиям беллетристическую увлекательность. Насыщенная непрерывным внутренним движением, богатейшими художественными и интеллектуальными впечатлениями, она внешне казалась обыденной и однообразной.

Современник Бетховена и Вебера, Гёте и Гейне, Шуберт при жизни не только не получил равной с ними оценки, но вообще не добился сколько-нибудь широкого признания. Этот гениальный музыкант, открывший в искусстве новые, далеко идущие пути, прожил свои дни почти никем не замеченный.

Привычные атрибуты биографий знаменитых художников — внешние триумфы, яркие общественные выступления, интересные далекие путешествия, романтические приключения — совершенно отсутствуют в жизнеописании Шуберта. Но даже и в узкопрофессиональной сфере ему не сопутствовал успех, естественный для композитора такого масштаба. Наиболее значительная часть его творчества не интересовала издателей и оставалась в рукописях. Концерт из произведений Шуберта в его родной Вене состоялся только один раз. На фоне обширной музыкальной публицистики того времени единичные разрозненные отзывы о произведениях одного из величайших мировых музыкантов оставляют жалкое впечатление. Добавим к этому, что некоторые труды Шуберта утеряны, по-видимому, безвозвратно, а многие другие, как, например, гениальная «Неоконченная» симфония, были обнаружены почти через сорок лет после смерти композитора.

На первый взгляд кажется, что Шуберта постигла

самая страшная судьба, какая может выпасть на долю художника-творца: его музыка не звучала. Но на самом деле, минуя обычные профессиональные каналы, искусство Шуберта и при жизни композитора завоевывало признание в передовой демократической среде — в той среде, к которой принадлежал сам композитор и где непосредственно зарождалось его творчество.

В кажущейся прозаичности жизни Шуберта есть нечто типичное для той демократической городской культуры, которая обусловила новое направление в искусстве начала XIX века. Шуберт был первым венским композитором, ничем не связанным с придворно-аристократическими кругами. Гайдн, Глюк, Моцарт, Бетховен, — ни один из его великих предшественников, живших и творивших в Вене, — не был столь далек от салонно-аристократической среды, как Шуберт. Его искусство не только воспевало поэзию народного быта, оно родилось и формировалось в этом быту.

Начиная с детских опытов и на протяжении всей жизни Шуберт писал преимущественно для определенного круга слушателей. Среди них почти не было людей, воспитанных в старых художественных традициях, почти не было и музыкантов-профессионалов. Песни Шуберта — одно из самых замечательных явлений в искусстве прошлого века — зарождались в узком кругу друзей композитора. Лишь много лет спустя после их возникновения, да и то в совершенно ничтожном количестве, эти песни прозвучали с концертной эстрады. Большую часть своих квартетов Шуберт сочинил для домашнего музицирования. Из сопровождения к танцам или импровизации на вечеринках родилась его фортепианная музыка. Характерно, что в единственной области творчества Шуберта, не имевшей связи с домашним музыкальным бытом, в которой он старался придерживаться моды, — в области музыкального театра, — его произведения оказались менее удачными.

Существует глубокая внутренняя связь между созданным Шубертом художественным стилем в музыке и внешней обыденностью его жизни. Шуберт и его друзья олицетворяли целое направление в австрийской культуре начала XIX столетия — национально-демократическое, противопоставившее себя казенной и развлекательной меттерниховской Вене.

Время, когда формировался Шуберт-художник, было переломным в истории Западной Европы. Бетховен, скончавшийся лишь на один год раньше Шуберта, по своему мировоззрению и творческому стилю принадлежал к совсем иной эпохе. Молодость Бетховена совпала с периодом великого общественного подъема, вызванного французской революцией. Больше тридцати лет его творчество служило глубоким выражением революционных идей того времени. Шуберт был на четверть века моложе Бетховена. Всю свою жизнь он провел в одном с ним городе, неизменно ощущая его близость. Однако идейно и творчески молодой композитор принадлежал не к собратьям Бетховена, а к поколению, которое пришло уже после революционного подъема. Дети отцов, творивших революцию или сочувствовавших ей, сами они выросли в атмосфере реставрации при власти военщины и «золотого мешка».

Разочарованность владела молодежью нового времени. Исчезла надежда на торжество разума и человеческой справедливости. «Установленные вслед за «победой разума» общественные и политические учреждения оказались вызывающей горькое разочарование карикатурой на блестящие обещания просветителей»¹. Чувство беспомощности перед насилием, упадок интереса к героическому в жизни и в искусстве, уход от общественной деятельности характеризовали людей тех лет.

Эти социальные и психологические явления, типичные для послереволюционной эпохи, с огромной обобщающей силой запечатлены в «Исповеди сына века» Мюссе, одном из наиболее выдающихся литературных произведений романтизма. В известном смысле Шуберт и его единомышленники являли собой австрийский прототип «героя XIX века», созданного французским поэтом. Когда в 1804 году Бетховен закончил свою Третью симфонию, это замечательное воплощение в искусстве идеи революционной борьбы и победы, Шуберту было семь лет. Но «Героическая симфония», положившая в творчестве Бетховена начало целому периоду героико-драматической музыки, по времени со-

¹ Энгельс Ф. Развитие социализма от утопии к науке. — Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., изд. 2-е. Т. 14, с. 511.

впала с откровенным утверждением реакции (именно в 1804 году Наполеон провозгласил себя императором), и молодые годы Шуберта пришлось уже не на революционный этап, а на реставрацию. Он оказался отделенным от Бетховена целой исторической эпохой. Около пятнадцати лет — приблизительно с 1812 по 1827 год — Бетховен и Шуберт, живя одновременно в столице Австрии, создавали шедевры, которые вошли в «золотой фонд» художественных творений как памятники двух различных культур. Седьмая и Восьмая симфонии Бетховена — ровесники «Маргариты за прялкой» и «Лесного царя» Шуберта. В одно время с грандиозной Девятой симфонией и «Торжественной мессой» Бетховена Шуберт сочинил свою лирическую «Неоконченную» симфонию и песенный цикл «Прекрасная мельничиха».

Грандиозности и мощности бетховенского стиля, его революционной философии и монументальности Шуберт противопоставил лиризм миниатюры, интимность картин домашнего быта, напоминающих записанную импровизацию или страничку поэтического дневника. Совпадающее по времени бетховенское и шубертовское в музыке отличаются друг от друга так, как и должны были отличаться передовые идейные направления двух различных эпох — эпохи французской революции и периода Венского конгресса. Бетховен завершил вековое развитие музыкального классицизма; Шуберт стал первым венским композитором-романтиком.

И тем не менее Шуберт выступил как продолжатель бетховенских традиций в новой исторической обстановке. Он ответил на идейные запросы передовых людей своего поколения.

Громадное впечатление произвел на Шуберта широчайший национально-демократический подъем, охвативший Германию и Австрию в период освободительной войны. Юношеские впечатления композитора полностью укладываются в исторические годы наполеоновских войн. Дважды, в 1805 и в 1809 годах, Вена находилась в руках Наполеона. Вторжение вражеских войск вызвало стихийное народное возмущение, принимавшее иногда и форму организованного общественного движения, насколько это было возможно в реакционной Австрии.

Двенадцатилетним мальчиком Шуберт был увлечен патриотическим порывом своих товарищей-школьников, которые нарушили запрет школьного директора и при вторичном захвате Вены все до одного записались в народный студенческий легион. По своим симпатиям и по реальным связям Шуберт принадлежал к тому австрийскому оппозиционному движению, которое продержалось вплоть до мартовской революции 1848 года.

Формирование литературной и музыкальной романтических школ в Германии и Австрии было неразрывно связано с национально-освободительным течением начала века. На этой почве возникли оперы Вебера, Гофмана и Шпора, баллады Лёве, фольклорная поэзия Арнима и Брентано, народные сказки братьев Гримм и т. д. Шуберт был ярчайшим художественным представителем народно-национального начала в венской культуре этого периода. Его музыка в такой же мере дитя венского народа, как исполнявшиеся в венских кафе вальсы Ланнера и Штрауса-отца, как популярные народно-сказочные пьесы и комедии Фердинанда Раймунда в театре Леопольдштадт, как народные гулянья в венском парке Пратер. Некоторые современные западные музыковеды склонны упрекать Шуберта даже в чрезмерной близости ко вкусам народа, так как во многих его произведениях слышна «низменная» бытовая музыка улиц и предместий Вены.

И в самом деле, в гораздо большей степени, чем Бетховен, Моцарт, Глюк, а в известном смысле даже Гайдн, Шуберт опирался в своем творчестве на характерные бытовые формы музыкальной жизни столицы. И именно в народно-бытовых жанрах — в песне и в инструментальной миниатюре, — связанных с традициями домашнего музицирования и танца, проявился прежде всего гений венского романтика.

Однако подъем начала века вскоре сменился страшной политической реакцией. Половинчатая и трусливая буржуазия пошла на сговор с дворянством. Отсталая в общественно-политическом отношении Австрия в посленаполеоновский период стала центром европейской реакции.

Беспощадное наступление на демократическую мысль привело к ужасающему оскудению духовной жизни народа.

«...Умственная пища, разрешавшаяся нации, выбиралась с мелочной осторожностью и отпускалась очень скупно. Воспитание всюду было в руках католического духовенства... И вдоль всей границы, по которой австрийские области соприкасались с какой-либо цивилизованной страной, протянут был кордон цензоров, в дополнение к кордону таможенных чиновников, не допуская в Австрию ни одной иностранной книги или газеты, прежде чем ее содержание не будет дважды или трижды просмотрено и не будет найдено чистым от малейших следов злокозненного духа времени.

В продолжение почти 30 лет после 1815 года система эта действовала с удивительным успехом. Австрия оставалась почти не известной Европе так же, как Европа — Австрии. Социальное положение каждого класса в отдельности и всего населения в целом, казалось, не испытало ни малейшей перемены»².

Из-за постоянной слежки тайной полицией за каждым жителем Вены, жестокой цензуры, запрещения общественных библиотек и т. д. венцы, по существу, перестали читать³.

Не только открытые дискуссии, но и просто обмен мнений на серьезные темы становились немислимыми в обществе. Дошедшие до нас разговорные тетради глухого Бетховена свидетельствуют, как часто предупреждали его друзья, чтобы он не высказывался так свободно в публичных местах. Всякое оживленное собрание вызывало подозрение. Знаменитый венский клуб артистов, поэтов и музыкантов, собиравшихся для веселых вечеров в ресторане близ оперного театра⁴, был разогнан полицией без всяких видимых причин. Кружок друзей Шуберта считался неблагонадежным уже только потому, что регулярные встречи и серьезные беседы воспринимались в глазах венской полиции как

² Маркс К. и Энгельс Ф. Революция и контрреволюция в Германии.— Соч., изд. 2-е. Т. 6, с. 40—41.

³ Характерна следующая выписка из официальной описи имущества Шуберта, опечатанного после его смерти: «...Были ли в оставленном книге и было ли по поводу их сообщено в книжное контрольное управление тотчас же после описи? Не имелись».

⁴ Клуб Каstellи. Каstellи был драматургом, поэтом, редактором. Организованный им клуб посещали Грильпарцер, Рельштаб, Рюккерт, Вебер, Мошелес и другие.

доказательство якобинских настроений. В обстановке меттерниховской Вены энергия народа оказалась скованной и не находила достойных форм выражения. Процветало мещанство. Впоследствии этот период вошел в историю под названием «времени Бидермейера». Бидермейер — псевдоним журналиста, печатавшего в юмористическом журнале с 1815 года сентиментальные стихи, воспевающие мещанский уют. Идейная ограниченность, воинствующее самодовольство пронизывало художественную жизнь «бидермейеровцев». Общественный подъем остался далеко позади.

Тяготение к пустым развлечениям приняло гипертрофированные формы. Расцвет буржуазной эстрады самого дурного вкуса; с кричащими эффектами и виртуозным трюкачеством, приходится именно на эти годы. Оперы французских и итальянских авторов, в которых светская публика искала только развлекательности, вытесняли произведения венских классиков. В то время, как чужеземные оперы давали полные сборы, Бетховен с огромным трудом и унижением добивался возможности исполнить свою Девятую симфонию. Публика, казалось, жаждала одного — развлечений. Чревовещатели, музеи восковых фигур, фейерверки, эстрадные виртуозы, новые звери в зоопарке и тому подобные сенсации по очереди завладевали вниманием столицы. И всю ночь напролет, в кафе и в пригородных кабачках, в танцевальных залах и в частных домах, на улицах, площадях и в общественных садах Вена веселилась и танцевала.

Даже страшный Венский конгресс, на много лет вперед обрекший человечество на «законов гибельный позор, неволи немощные слезы» (Пушкин), проходил в праздничной блестящей обстановке, заслужившей ему прозвище «танцующего конгресса».

Шуберт провел в меттерниховской Вене всю пору своей зрелости. И это обстоятельство определило характерные черты его эстетики.

При всей своей самобытности, Шуберт — художник очень типичный для Вены и для своего времени. Его связь с культурой родного города проявлялась не только в сохранении венских музыкальных традиций. Весь духовный облик композитора отражает особенности среды, из которой он вышел. При всей внутренней

оппозиции Шуберта к застойной атмосфере меттерниховской Вены, как бы ни возвышалось его искусство над господствующим художественным уровнем, он не был свободен ни от особенностей, ни от ограниченности своего окружения. Общественная атмосфера Вены того времени в огромной степени определила своеобразие шубертовского романтизма.

В Австрии национально-патриотический подъем никогда не имел столь активного выражения, как в Германии, Италии или России, а общественная реакция, утвердившаяся во всей Европе после Венского конгресса, приняла там особенно мрачный характер. Атмосфере умственного рабства и «сгущенной мгле предрассуждений» противостояли лучшие умы современности. Но в условиях деспотии открытая общественная деятельность становилась немыслимой. Даже свободное высказывание было возможно лишь в узкой группе единомышленников. Именно в эти годы получили широкое распространение кружки молодой демократической интеллигенции. Они стали типичной формой общественной жизни Австрии. В подобном кружке формировались взгляды Шуберта, развивалось его творчество. Это была одна из форм сопротивления дворянско-полицейскому насилию, форма выражения протеста против идейных горизонтов процветающего мещанства. Мировоззрение членов этих кружков, их духовные стремления и творческие искания были органически связаны с передовой культурой своего народа.

И в этом — весь Шуберт. Жестокой действительности он противопоставляет богатство внутреннего мира «маленького человека». Лирико-психологическая тема — главная в его творчестве. Ему чужды мотивы, понижающие национальное искусство других народов. Так, например, героико-патриотическая тема, социальный протест и социальная сатира, национальная эпика являлись неотъемлемыми элементами русской художественной культуры XIX века. Они были в известной мере характерны и для музыкального искусства французских, итальянских и даже немецких романтиков. А у Шуберта в те годы, когда в России рождался «Иван Сусанин», все более и более настойчиво звучала романтическая нота одиночества. Его музыке мало свойственны героические настроения и выражение мя-

тежного пафоса. Даже образы страстного протеста преломляются у него в интимном психологическом плане (героико-эпические тенденции, проявившиеся у Шуберта в последние годы жизни, не успели получить развернутого выражения).

Но как лирик Шуберт достиг идейной глубины и реалистической силы, достойных бетховенского искусства. Он первый раскрыл в музыке богатство сердечных чувств во всем многообразии поэтических оттенков. «То, что совершил Бетховен в области симфонии, обогатив... идеи-чувствования людских «вершин» и героическое современной ему эстетики, то Шуберт совершил в области песни-романса, как лирики «простых», «естественных помыслов» и глубокой человечности»⁵. Шубертом начинается лирико-романтическая эпоха в музыке.

Биография этого великого композитора открывает целую галерею образов, получивших широкое воплощение в реалистической литературе XIX столетия. Судьба Шуберта действительно может служить образцовым сюжетом для книги о «свободном художнике», погибающем от голода в мансарде, но неспособном примириться с художественными вкусами филистеров или развлекающихся «золотых мешков».

Внешне однообразная и тяжелая, жизнь Шуберта внутренне была насыщена великими событиями. Творчество и духовное общение с близкими ему по направлению мысли людьми заполняют его краткий жизненный путь. Вне музыки и вне круга друзей у Шуберта нет биографии.

⁵ Асафьев Б. «Евгений Онегин». — Избр. труды. Т. 2. М., 1959.

Своим лучшим произведением Шуман считал ораторию «Рай и Пери».

С авторским мнением расходится оценка последующих поколений. Вокально-драматические произведения великого немецкого романтика исполняются сравнительно редко. И ныне широкая аудитория знает и ценит Шумана главным образом за его романсы и фортепианные пьесы. Однако, несмотря на то, что композитор переоценил значение оратории «Рай и Пери», все же нельзя не видеть, что своей вокально-драматической музыкой в целом он открыл новые пути.

Эта сравнительно мало изученная область творчества Шумана относится к интереснейшим явлениям в немецком искусстве прошлого столетия.

Работая над ораторией «Рай и Пери», Шуман понимал, что он создает «новый светский жанр для концертного зала», хотя и колебался в выборе названия для него; он ясно сознавал различие между традиционной ораторией и своим новым произведением. Речь идет не просто о «лиризации» классицистских кантатно-ораториальных жанров. Созданные приблизительно в те же годы оратории Мендельсона при всей их яркой романтичности все же принципиально не порывали с жанровыми особенностями ораторий XVIII века. Истоки же шумановской вокально-драматической музыки восходят в основном вовсе не к хоровым жанрам предшественников.

Самобытный стиль вокально-драматических произведений Шумана вырабатывался в течение многих лет вне сферы хоровой музыки. Первый этап творческого пути композитора отличался характерной и в своем роде

уникальной особенностью: Шуман поочередно увлекался различными музыкальными жанрами, в каждом из них утверждая свое собственное направление.

Так, вначале целых десять лет он сочинял исключительно фортепианные пьесы. Здесь формировалась сущность «шумановского» в музыке. Тонкий музыкант-психолог, с удивительной поэтичностью и реалистической силой воплотивший сложный, противоречивый, но духовно богатый внутренний мир своих современников, — таким предстает Шуман в оригинальных и островыразительных фортепианных произведениях. Но к концу 1839 года интерес композитора к этой области как будто исчерпался и следующий год был посвящен всецело романской лирике. Используя в ней достижения своей фортепианной музыки, Шуман и здесь сказал свое новое слово. После 1840 года увлечение песней надолго угасает. Следующий двухлетний период проходит под знаком симфонической и камерно-инструментальной музыки. Наконец, появление в 1843 году оратории «Рай и Пери» показывает, что Шуман овладевает еще не затронутой им областью — вокально-драматической. Эта сфера творчества вобрала опыт всего предшествующего пути композитора, и прежде всего его романской лирики.

Близость к романсу — наиболее популярному жанру в немецкой музыке XIX столетия — определила не только новаторский облик шумановских ораторий, но и присущие им национально-характерные черты.

Немецкий романс формировался в период национально-освободительного движения Германии начала XIX века. Важнейшей предпосылкой развития романса был расцвет немецкой национальной культуры, и особенно поэтической лирики. Лирические стихи немецких классиков (Гёте, Шиллера и др.), популярные сборники немецкого и австрийского поэтического фольклора (например, Брентано и Арним), новейшая романтическая поэзия (Гейне, Рельштаб, Шлегель и др.), первоклассные переводы Оссиана, Петрарки, Вальтера Скотта, Байрона, Шекспира — все это получило широчайшее распространение, во многом определив характерные черты национальной культуры того времени.

Теснейшая связь с образами новейшей литературы и поэзии в большой мере обусловила интонационное

обновление и жанровое обогащение музыки XIX века. Вне этих образов были бы немыслимы как национальные оперы Вебера, так и романсное творчество Шуберта. Шуман, преклонявшийся перед шубертовской песней, выступил в своем романсном творчестве как его прямой преемник и последователь.

Сам поэт и тонкий ценитель поэзии, Шуман достиг в своих песнях глубокого взаимопроникновения слова и музыки. Он сумел творчески воплотить в своей вокальной лирике неповторимый облик каждого поэта. Например, его музыка на тексты Гейне, отразившая широту, глубину, тонкость настроений поэта, не похожа на его же музыку к простодушно-сентиментальным стихам Шамиссо. Байроновские песни Шумана в не меньшей степени отличаются от бернсовских, чем бунтарская, интеллектуально насыщенная поэзия Байрона от «прозрачных» народных стихов шотландского поэта. Рюккерт, Эйхендорф, Мёрике, Ленау, Кёрнер, Гейбель, Андерсен, Гёте, Шиллер, Шекспир и многие другие поэты также нашли в вокальной лирике Шумана свое индивидуальное, неповторимое музыкальное выражение.

Шуман добивался этого в напряженных поисках новых выразительных средств. Стремление композитора с художественной точностью воспроизвести каждую деталь поэтического образа определило и его трактовку песенно-романсного жанра.

Мелодии романсов Шумана созданы композитором-поэтом, тонко чувствовавшим выразительную силу художественного слова. Он никогда не допускал вольных повторений и расчленений поэтического текста, столь характерных для вокальной музыки XVIII столетия и встречавшихся даже у Шуберта. Гибкая и рельефная мелодика Шумана отражала тончайшие нюансы слова. В ней чудесно претворены интонации немецкой поэтической речи.

С этим стремлением к наиболее полному воплощению образов поэтической лирики связана и новая роль фортепианной партии в романсе. Здесь сосредоточен «психологический план» поэтического текста. Яркость музыкального образа обусловлена слиянием выразительного и изобразительного начал. Но Шуман акцентирует психологические элементы, раскрывая дотоле неведомые в музыке глубины. Чего нельзя выразить

словами, даже вокальной мелодией; то «досказывает» фортепиано.

Вся эмоциональная атмосфера стиха отражена в инструментальной партии посредством неожиданных, тонких, изысканных гармоний и индивидуализированной образно-выразительной фактуры. Иногда в песне ведущая роль принадлежит именно этому «психологическому плану», то есть инструментальному сопровождению. Многие песни Шумана, а нередко и циклы песен, завершаются развитыми фортепианными постлюдиями обобщающего характера. В сущности, и у Вагнера симфоническая и вокальная партии в опере соотносены по своему выразительному смыслу так же, как голос и фортепиано в романсах Шумана.

Обратившись к трем наиболее значительным вокально-драматическим произведениям Шумана — оратории «Рай и Пери» (из поэмы Мура «Лалла Рук»), «Сценам из «Фауста» Гёте, музыке к «Манфреду» Байрона, можно убедиться, что все они, несмотря на индивидуальные различия, претворяют одни и те же художественные принципы, восходящие к шубертовской песне и романсам самого Шумана.

В вокально-драматических произведениях Шумана господствующую роль играют образы современной ему поэтической лирики. В поэзии XIX столетия психологическое начало решительно преобладает над сюжетно-драматургическим; романтическое созерцание, настроение определяют ее образно-эмоциональный строй.

Знаменательно, что Шуман создавал свои вокально-драматические произведения вовсе не на основе либретто. Он писал музыку непосредственно на тексты отдельных стихотворений, именно так, как сочинял свои романсы на стихи наиболее близких ему поэтов.

Очень характерна в этом отношении музыка Шумана к «Сценам из «Фауста». Не популярная сюжетно-законченная первая часть поэмы, а отвлеченно-философская вторая привлекла главное внимание композитора (из тринадцати музыкальных номеров только три заимствованы из первой части). Шуман даже не стремился к драматургической цельности произведения. Он

сочинял музыку к избранным отрывкам лирико-философского содержания, начав с последней сцены второй части «Фауста» Гёте и лишь пять лет спустя заинтересовавшись литературным материалом первой части. Сюжетная структура гётевской поэмы ни в какой мере не влияла на художественный замысел композитора. Шуман создал не драматургическое произведение, а ряд замечательных поэтических картин для хора, солистов и оркестра. Здесь и проникновенная молитва Гретхен — одна из ярчайших «лирических исповедей» в музыке романтиков, заставляющая вспомнить шубертовскую «Маргариту за прялкой»; здесь и скерцозно-фантастический образ Ариеля, близкий народно-языческой поэзии мендельсоновского «Сна в летнюю ночь»; здесь и предсмертный монолог Фауста, потрясающий своим драматизмом и философской глубиной, и многое другое.

Напрасно искали бы мы в музыке этих сцен единую драматургическую линию. Весь замысел произведения, его композиция и эмоциональная атмосфера очень далеки от стиля классицистской оратории. Больше всего напоминают «Сцены из Фауста» циклы самого Шумана, написанные на стихи Гейне или Шамиссо.

О художественной силе этих сцен, их лирико-философской направленности можно судить по высказываниям современников, утверждавших, что музыка Шумана впервые раскрыла им смысл философской концепции Гёте...

Еще менее традиционно решение музыкально-поэтического замысла в музыке к «Манфреду».

Байрон, один из самых дорогих Шуману поэтов, создал в своем «Манфреде» романтический образ одинокого мыслителя и бунтаря, человека с пытливым умом и благородным характером, разочарованного в людях и решившего уйти из жизни. Этот образ «Фауста XIX столетия» таил в себе, с точки зрения Шумана, нечто глубоко типичное для современности.

Драматическая и философская сторона поэмы Байрона (как понимал ее Шуман) воплощена в увертюре. Подлинно бетховенской страстности и драматической силы исполнен образ мятущегося Манфреда. Там же, где музыкальные номера чередуются с текстами Байрона, отражена преимущественно поэтическая атмосфера произведения — волшебные сцены духов, картины аль-

пийской горной природы и т. д. Эти эпизоды очень напоминают «фортепианного Шумана» 30-х годов. С нарастанием психологического напряжения появляется поэтическая декламация на фоне оркестра.

Вся музыка к «Манфреду» исключительно тонка, детализирована и отшлифована. И опять художественные принципы камерной миниатюры господствуют в произведении драматического жанра.

Но даже в том случае, когда в композиции поэтического произведения отчетливо выявлены сюжетно-драматические элементы, как, например, в наиболее традиционной по форме оратории «Рай и Пери», музыка Шумана отнюдь не акцентирует их. В произведение ирландского поэта Мура (повествующее о «странствии души» в поисках высшего нравственного подвига, который должен открыть ей доступ в рай) вплетена социально-патриотическая тема. Она придавала романтической поэме Мура большую силу драматизма и политическую актуальность. Шуман же, при всех его бесспорных симпатиях к народно-освободительным движениям, подчеркнул в своей «оратории» вовсе не эту сторону поэмы, а лирические, созерцательные, «пейзажные» моменты, часто достигая в них высокого психологического напряжения. Здесь художественные принципы Шумана напоминают «Тристана и Изольду» Вагнера.

Подобно тому как из средневековой легенды Вагнер извлек для своей музыкальной драмы лишь ее «лирическую квинтэссенцию»¹, так и Шуман раскрыл в своей поэме «Рай и Пери» преимущественно образы томления по «недостигаемому идеалу» и экзотические картины вымышленного прекрасного мира, столь характерные для романтической поэзии и сказки. В известном смысле «Рай и Пери» Шумана (как и его «Странствие Розы» по поэме Горна и ряда других сочинений на тексты романтических баллад Уланда и Гейбеля) ближе «Русалке» Андерсена или «Оберону» Вебера, чем любой оратории предшественников.

¹ Показательно в этом отношении сопоставление сюжета вагнеровского «либретто» с романом Бедье, основанном на той же легенде и характерном множеством сюжетно-драматургических эпизодов, среди которых психологическая любовная линия даже отчасти теряется.

Музыка «Рая и Пери» отличается замечательными колористическими красотами, но ее лирическую «одноплановость» отрицать невозможно.

Музыкально-выразительные приемы в вокально-драматическом творчестве Шумана очень далеки от «классицистски-ораториальных». Это заметно прежде всего в новой трактовке хора. В «поэмах» нет хоровых масс традиционной оратории, мало полифонии, которая придавала хорам классиков звуковую насыщенность, напряженность и внутренний драматизм, соответственно героической направленности ораториального жанра. Шуман подчеркивает в хорах красочно-гармонические элементы, которые, подобно фортепианному сопровождению к песне, создают эмоциональный «фон», раскрывают психологический смысл текста, подчеркивают отдельные настроения. В свою очередь и в оркестре своеобразно преломляется красочно-эмоциональный стиль романтической фортепианной музыки. Многие оркестровые эпизоды вокально-драматических произведений Шумана поражают темброво-колористическим богатством, которое так редко встретишь в оркестровке его же собственных симфоний.

Черты «романсности» в вокально-драматических «поэмах» Шумана сказываются и в том, что сольные эпизоды, как правило, более значительны в художественном отношении, чем хоровые, а в самой их мелодике заметно стремление передать интонации немецкой поэтической речи в манере шуберто-шумановской песни.

«Оперность», столь характерная для классицистской оратории, отнюдь не типична для вокально-драматических произведений Шумана. В этом отношении очень интересно сравнить с ними «Мессию» Генделя или «Времена года» Гайдна. Вопреки традиции, в либретто этих классицистских ораторий XVIII века отсутствуют театрально-драматические элементы. Но музыкальное выражение их идеи пронизано театральностью. Так, «Мессия» написана на отрывки из евангельской поэзии философского характера. Но на эти поэтические тексты Гендель создал музыку ярко героическую, близкую по образам и формам выражения современной опере. Сугубо светская оратория Гайдна с ее богатством лирических эпизодов, предвосхитивших во многом музыку романтиков, тем не менее опирается на оперу «рус-

соистского» направления, на оперный симфонизм Моцарта. Классическая хоровая полифония составляет важнейший выразительный элемент обоих произведений.

У Шумана же «романсные» выразительные приемы радикально преобразили жанровый облик его вокально-драматической музыки. Эти приемы сложились в полном соответствии с идейным замыслом композитора. Его произведения не претендуют на героико-драматический характер или на эпический размах ораторий Баха, Генделя, Гайдна, Мендельсона. Это лирические «поэмы», а не драмы.

Для «Геновевы» — единственной оперы Шумана — тяготение к тонкой психологичности, к лирической «одноплановости» оказалось роковым. «Геновеве» не хватало простоты, широты и колоритности, без чего национальная опера немислима. Более того. Не только у Шумана, но даже и в музыкальных драмах Вагнера (особенно в «Тристане и Изольде») при всей их жизненности ощутимо противоречие между театральной природой оперного жанра, с одной стороны, и явным преобладанием лирико-психологических элементов над образами действия и конфликта — с другой. В то же время вокально-драматические «поэмы» Шумана (в отличие и от немецкой романтической оперы и от ораторий Мендельсона) свободны от подобных внутренних противоречий.

Тонко и правдиво воплощая образы современной поэзии, они отражают характернейшие тенденции музыкального искусства Германии XIX столетия и наиболее яркие черты неповторимой художественной индивидуальности самого Шумана.

Серьезная умная книга всегда выводит читателя за пределы избранной автором темы. Так и новая монография о Шумане¹ наталкивает на размышления, связанные с более общими вопросами музыкознания.

Перед каждым исследователем, замысляющим монографию о художнике, неизбежно встает вопрос о соотношении материалов узкобиографического и творческого характера. В фундаментальном труде Д. Житомирского решение этой проблемы не стандартно и поэтому заслуживает внимания.

Книга начинается с общей характеристики музыкальной культуры эпохи романтизма, породившей искусство Шумана. Она сразу вводит читателя в накаленную атмосферу столкновений между художниками, ищущими в искусстве новые пути, и той косной филистерской средой, которая определяла судьбы искусства в Европе после французской революции 1789 года. Читателю становится ясно, что блестящее созвездие имен, которыми так богат музыкальный XIX век, возникло на фоне широчайшего господства посредственности, что каждого великого композитора, вошедшего в мировое искусство, окружали десятки процветающих любимцев публики, творчество которых не пережило своего дня. И Шуман предстает перед нами не только как неповторимый в своем величии художник, но и как один из воинствующих «давидсбюндлеров», завоевывавших право на искусство будущего в непрерывном конфликте с «жестокой пошлостью» (Берлиоз), «бекмессерством» и рутиной.

¹ Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М., 1964.

Ассоциативные и преемственные нити тянутся к Шуману от многих разнообразных явлений западноевропейской культуры. И творчество его прямых предшественников, и литературные впечатления, и профессиональные контакты — все, что прямо или косвенно участвовало в формировании Шумана-художника, нашло отражение на страницах книги Житомирского. Бах, Бетховен и Шуберт, Жань-Поль, Гофман, Байрон и Гейне; Мендельсон, Шопен, Берлиоз, Вагнер и Клара Вик, Тибо, Кнорр, Шунке, Лейпциг и Гейдельберг. Дрезден и Дюссельдорф, Италия, Швейцария и Россия — вплетаются в рассказ о творческом пути Шумана, создавая ту объемность и многослойность изложения, вне которых портрет композитора предстал бы обедненным. Книга насыщена богатым фактическим материалом, который отнюдь не ограничивается рамками музыкальных явлений.

И всюду биографический материал умело подчинен раскрытию творческого пути композитора. Даже авторская манера письма меняется в зависимости от особенностей формирования художника. Так, юные годы Шумана были характерны повышенной впечатлительностью, бурлящей творческой энергией, обилием новых идей. И в биографическом описании этого периода отражена сверкающая полнота восприятия жизни, а в литературной манере господствует шумановская «возбужденная экспрессия». Когда же, начиная со второй половины 40-х годов, фантазия Шумана как бы остывает, творчество становится более обобщенным и объективным, то и в книге окружающий мир теряет калейдоскопичность, и манера изложения становится более сдержанной и нейтральной. Между тем жизнь Шумана была богата событиями, способными придать его биографии беллетристическую увлекательность. Одни только взаимоотношения с Кларой и в юные годы, и в период дружбы с Брамсом послужили темой многих книг на Западе. Оправдано ли в таком случае стремление автора нарушить равновесие между «жизнью» и «творчеством» в пользу последнего?

Я усматриваю в этом нарушении момент принципиальной важности.

Каждый, кто когда-либо задумывался над задачей создания творческого портрета композитора, знает, как

часто жизненные подробности, интересные сами по себе, не только не помогают воссоздать целостное представление о художнике, но, наоборот, препятствуют этому. Сошлюсь в качестве примера на широко известную книгу о Гёте², в которой обилие «разоблачающих» деталей личной жизни разрушает (или во всяком случае нейтрализует) впечатление об олимпийском величии, всегда связываемом с обликом поэта. Или, например, сопоставим некоторые письма молодого Бетховена с музыкальными произведениями, созданными им в те же годы. В то время как в музыке композитор вырабатывал суровый, лаконичный язык, свободный от украшательства и салонности, его эпистолярная манера перегружена цветистыми, местами сентиментальными оборотами, которые самым решительным образом противоречат сдержанной простоте и философской отвлеченности его музыкальной мысли.

Музыка Шопена овеяна неповторимым очарованием благородства. Шопеновский «герой» как бы видит мир сквозь призму утонченной поэзии, отрешенной от всего грубо-реального, «земного». А между тем, перелистывая страницы биографии великого польского композитора, мы наталкиваемся в его поведении на черты светского снобизма, которые трудно согласуются с возвышенным началом, заключенным в его музыке.

А каким бюргерским прозаизмом веет от некоторых писем великого философа в музыке — Иоганна Себастьяна Баха!

Мысль об обособленности, о ясном разграничении двух сторон личности великого человека — житейской и творческой — выражена с недвусмысленной категоричностью в известном стихотворении Пушкина «Поэт»:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;
Молчит его святая лира;
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.
Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется...

² Л ю д в и г Э. Гёте. М., 1965.

Разве не дает здесь Пушкин ключ к решению поставленного нами вопроса?

И в самом деле, нет ничего более антинаучного, чем стремление отождествлять (или просто безоговорочно сближать) отдельные подробности жизни композитора и его творчества. Разумеется, первые могут послужить материалом для книги чисто биографического характера. Это особая ветвь литературы (или истории культуры), право которой на существование никто не ставит под сомнение. Широкие круги читателей, как правило, любят подобные книги, так как именно здесь совершается в их глазах чудесное превращение творца в обыкновенного человека со всеми его грехами и слабостями³. Но в искусствоведческом исследовании биографический материал должен быть отобран максимально скупое, строго, тактично и представлен лишь постольку, поскольку он проливает свет на творческую эволюцию художника или на судьбу его произведений. С этой точки зрения новая книга о Шумане представляется мне безупречной.

Многим исследователям творчества композиторов свойственна тенденция до такой степени сосредоточить свое внимание на избранном объекте, что его фигура в известной мере заслоняет других, стоящих рядом с ним художников. Эта особенность проявляется и в монографии Д. Житомирского.

Автор так сросся с обстоятельствами жизни и творчества Шумана, так глубоко вошел в строй его чувств, склад мысли, в общую духовную атмосферу середины XIX века, что временами он не отделяет себя от мироощущения и мировоззрения своего «героя». Подобный «шуманоцентризм» привел к гиперболизации значения некоторых особенностей шумановского творчества и его эстетических взглядов.

Явления, свойственные всему музыкальному творчеству шумановской эпохи, нередко приписываются автором одному Шуману. Сошлемся, к примеру, на рас-

³ Однако я лично очень сожалею о том, что, например, Л. Фейхтвангер в своей книге «Мудрость чудака» так «развенчал» Руссо, что созданный им образ маленького человека никак не сливается с представлением о великом мыслителе, преобразовавшем культурный облик целой эпохи.

смотрение роли и значения фортепианной музыки в формировании стиля композитора.

На странице 546 мы читаем: «Песенная традиция у Шумана обогащается прежде всего новейшей культурой фортепианной музыки, поскольку именно в этой области Шуман раньше всего достиг оригинальности и зрелости». В другом месте, поднимая вопрос о том, «почему именно сфера фортепианного искусства оказалась наиболее благодарной для композитора» (стр. 266), автор развивает мысль об идеальном соответствии фортепианной музыки той непосредственной эмоциональности и импровизационности, которые лежали в основе шумановского стиля.

Не оспаривая ни в малейшей мере правильность этого взгляда, хочется все же обратить внимание на то, что индивидуальная склонность Шумана к фортепианной музыке вместе с тем была проявлением общей тенденции, присущей романтическому искусству вообще. Уже в шубертовских песнях, созданных на четверть века раньше шумановских, новая романтическая образная сфера вырабатывалась в огромной степени в фортепианной партии. В то самое время, когда в своих симфонических, камерно-инструментальных и оперных произведениях Шуберт оставался почти всецело в рамках стиля венских классиков, в фортепианном сопровождении его песен уже в полной мере проявились новые романтические гармонии, тембры, звукоизобразительные эффекты, формообразующие приемы, ставшие впоследствии типичными чертами романтической музыки в целом. Именно здесь — в аккомпанементе шубертовских песен — возник и сложился «психологический план», неотделимый от шумановского творчества.

И не один Шуман нашел свой самобытный стиль в фортепианной музыке прежде, чем в других областях творчества. Ярчайшая оригинальность Шопена выражена всецело средствами новейшего пианизма. Появлению симфонической поэмы Листа предшествовал более чем десятилетний период сочинения для одного лишь фортепиано, когда гениальный пианист и обрел свою композиторскую индивидуальность. И создатель национально-романтической оперы Вебер осуществлял смелые находки в рамках пианистической литературы

задолго до того как «Волшебный стрелок» появился на свет. Даже для Бетховена-симфониста главной сферой творческих исканий была фортепианная музыка (соната), где значительно раньше, чем в симфонической, камерно-инструментальной или вокальной, он освободился от влияния предшественников и утвердил свою неповторимую индивидуальность. Именно он, «первый» композитор XIX века, придал фортепианной литературе всеобъемлющее значение, дотоле неведомое культуре классицизма.

Разумеется, специфика инструмента как нельзя лучше отвечала лирической непосредственности, интимным настроениям, красочной импровизации, к которым тяготели музыканты-романтики. И, однако, этот бесспорный эстетический момент образует лишь одну сторону вопроса.

Другая заключается в том, что концертное фортепианное исполнительство стало в XIX веке в Западной Европе самым реальным и мощным средством пропаганды новых художественных идей. Оперные театры отличались гораздо большей неповоротливостью, подчас даже антагонистичностью по отношению ко всему, что открывало новые художественные горизонты⁴. Вспомним, с каким трудом пробивали себе путь на сцену музыкальные драмы Вагнера, а оперы Берлиоза так и не обрели жизнь в театре на протяжении XIX века. Симфонические оркестры также не легко поддавались новым веяниям. Известно, что даже в 1840-х годах оркестранты все еще отказывались исполнять последнюю симфонию Шуберта из-за ее непонятных новшеств, а произведения Берлиоза звучали с концертной эстрады только тогда, когда самому композитору удавалось, минуя обычные профессиональные каналы, собирать коллективы сочувствующих ему музыкантов.

Фортепианное же искусство внедрялось в жизнь с гораздо меньшими препятствиями, меньшими духовными и материальными затратами. Оно нуждалось только в индивидуальных исполнителях — пропагандистах нового, которыми чаще всего бывали сами композиторы (Шуман имел alter ego в лице Клары).

⁴ Подробнее об этом см. дальше «Заметки о Рихарде Вагнере».

Таким образом весь романтический стиль в музыке в целом чрезвычайно ярко раскрылся в фортепианной литературе. Не учитывая этого нельзя составить полного и правильного представления о путях развития музыкального искусства Западной Европы в XIX веке.

Исследуя творчество большого художника, всегда приходится сталкиваться с тем, как он решает кардинальные проблемы музыкальной эстетики. И очень важно в оценке его взглядов стоять на позициях нашей современности. В связи с этим затрону еще один вопрос, в освещении которого автор монографии представляется мне несколько скованным взглядами Шумана и его поколения. Я имею в виду одну из наиболее острых и актуальных проблем современного музыковедения — сложнейшую проблему взаимоотношения музыки и литературы в рамках композиторского творчества.

Поднимая вопрос о принципах шумановской эстетики и суммируя отношение Шумана к литературной программности, автор как будто безоговорочно присоединяется к взгляду на программность, провозглашенному романтиками. «Музыка, слитая с поэтическими или живописными элементами, создает обогащенное целое, воздействует сильнее и шире», — пишет он на странице 212.

Разумеется, нельзя требовать в книге о Шумане подробной разработки сложнейшего вопроса о литературной программности в музыке. Однако поскольку этот вопрос затронут, то хотелось бы, чтобы автор не побоялся посмотреть на него современным взглядом, а не глазами Шумана и его поколения. Да, для романтиков, открывавших в музыкальном искусстве новый круг образов, литературная программность играла в высшей степени важную роль. Она вдохновляла композитора на максимально правдивое и конкретное музыкальное воплощение поэтического образа; она помогала неподготовленному слушателю ориентироваться в новой и непривычной образной сфере.

Но если отвлечься от кругозора шумановского поколения и посмотреть на эту проблему шире, то мы увидим, что далеко не для всех произведений и стилей «музыка, слитая с поэтическими или живописными элементами...

воздействует сильнее и шире». Разве, например, соль-минорная симфония Моцарта, Седьмая Бетховена, Шестая Чайковского, Четвертая Брамса, Пятая Шостаковича обладают менее непосредственной выразительностью, чем произведения тех же композиторов, имеющие объявленную программу? «Каприччио на отъезд любимого брата» И. С. Баха вовсе не достигает более полного художественного эффекта, чем его органные токкаты, а «Неоконченная симфония» Шуберта не уступает по силе воздействия некоторым его же романсам на конкретные поэтические тексты. Более того. Нуждается ли слушатель в довольно наивном (если вообще не случайном) замечании Бетховена о теме Пятой симфонии («так судьба стучится в дверь»), чтобы постичь колоссальный драматический накал этого произведения? Необходимо ли нам знать, что вторая часть его «Героической симфонии» носит название «Похоронный марш», для того чтоб ощутить всю трагическую силу этой музыки? (Заметим, кстати, что она представляет собой не столько марш, сколько философское размышление о смерти героя.) В наши дни музыкально восприимчивые слушатели, никогда не читавшие Шекспира, неизменно бывают потрясены как трагической страстностью и ощущением роковой обреченности в музыке «Ромео и Джульетты» Чайковского, так и лучезарно-феерическим колоритом «Сна в летнюю ночь» Мендельсона, и т. д. и т. п. Разве авторский замысел не выражен в этих произведениях с исчерпывающей полнотой средствами одной только музыки? Подобный вопрос может возникнуть у читателя и в связи с «Бабочками» Шумана. Автор книги подробнейшим образом знакомит нас с сюжетом романа Жан-Поля «Мальчишеские годы», заключительная глава которого вдохновила Шумана на сочинение этого цикла. Однако он сам при этом показывает, что Шуман отклоняется от последовательности событий в романе; что он своевольно отбирает и соединяет воедино разные сюжетные мотивы романа в том обобщенном плане, который является достоянием одной только музыки. И действительно, нет необходимости знать схему жан-полевского романа, чтобы постигнуть сложный «контрапункт» чувств, раскрытый в музыке Шумана. Ведь в шумановском цикле дана лишь «внутренняя тема» романа — тема «причудливых контрастов

жизни в восприятии тонкой артистической души» (с. 280).

Очевидно, вопрос не столь прост и однозначен, как это декларировано у Шумана. Да и автор монографии, присоединившись к взгляду Шумана на роль литературной программы в музыке, по существу непрерывно отклоняется от него.

Так, по поводу пьесы «Порыв» мы читаем: «Его выражение обладает той особенной, свойственной музыке эмоциональной конкретностью, по сравнению с которой любые словесные обозначения кажутся приблизительными»⁵ (с. 355).

«Обращаясь к музыке «Ночных отрывков», приходится констатировать, что как авторские, так в особенности, листовские комментарии к ней весьма субъективны...» (с. 364).

Сюжетность пьесы «Карнавал» «...более музыкальна, чем литературна. Иначе говоря, ведущей нитью сюжета является не житейски закономерная последовательность фактов, а лирический ряд картин и настроений. Причем в их последовательности допускается и даже культивируется некоторая «своевольность» логики» (стр. 390—391).

Название пьесы «О чужих странах и людях» «могло бы быть и другим: образ пьесы более обобщенный...» (с. 372) и т. д. и т. п.

Сложность проблемы заключается в том, что на протяжении всей известной нам истории музыкального творчества оно в самом деле тяготело к литературной программности. Мы прослеживаем это тяготение от сонетов Данте и Петрарки, вдохновлявших хоровое искусство Ренессанса, от классицистской трагедии к *commedia dell'arte*, решающим образом повлиявших на оперную музыку XVII и XVIII столетий, до лирической поэзии Гёте, Шиллера, Гейне, Байрона и других представителей литературы XIX века, ставшей «программной основой» романтической музыки или символистской поэзии и драмы, оплодотворивших музыкальный импрессионизм, и т. д. и т. п.

Для Шумана и его современников было важно осознать принцип общности искусств. Заслуга романтиков

⁵ Разрядка моя. — В, К,

в том, что они подчеркивали роль литературной программы для музыкального творчества. По сравнению с эстетикой предшественников это было новым и злободневным моментом. Но для сегодняшнего дня актуальней была бы постановка другой стороны проблемы взаимоотношения музыки и литературы. Сегодня нам важнее было бы раскрыть законы воздействия «своевольной музыкальной логики», то есть сосредоточить свое внимание на том, как через неповторимую специфику музыкального искусства, при помощи одних только интонационных и формообразующих приемов, без вспомогательных элементов сюжетности или звукописи преломляет музыкальное искусство образы, навеянные литературной программой. Иначе говоря, нам недостаточно останавливаться только на общности разных видов искусств. Сегодня важнее раскрыть принципы воплощения литературных образов в музыке, отличающиеся от законов литературного творчества⁶. Автор монографии по существу подходит к признанию этого, но «верность» шумановским идеалам мешает ему окончательно сформулировать свою мысль. Нам же представляется, что только такой подход может обеспечить современный научный уровень в разработке этой интереснейшей и сложнейшей проблемы.

⁶ Л. А. Мазель показал принцип такого анализа на примере непрограммных произведений Шопена. (См.: Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена.— Шопен. М., 1960). Тем легче, а в известном смысле и увлекательней, было бы установить эти принципы на основе анализа произведений, имеющих открытую литературную программу.

БЕРЛИОЗ — КРИТИК

Берлиозу не было двадцати лет, когда он поднял голос в защиту французской оперной школы, опубликовав в парижской прессе свою первую музыкально-критическую статью. С этого момента и до последних лет жизни он не выпускал из рук пера журналиста-критика. Оригинально мыслящий художник, блестяще одаренный литератор, великий музыкант, Берлиоз, казалось, был создан для музыкальной публицистики. Среди его критических трудов встречаются страницы, которые могли быть созданы лишь подлинным публицистом, и не по заказу, а по внутренней творческой потребности.

Чутье гениального композитора позволило Берлиозу не пропустить почти ни одного значительного явления современной ему музыкальной культуры. Первым или одним из первых Берлиоз приветствовал творчество Глинки, кучкистов, Листа, Мендельсона, Вагнера, Брамса, Мейербера, Гуно, Бизе, Сен-Санса, Массне и других выдающихся художников своей эпохи. Работая постоянным рецензентом крупной парижской газеты, он, однако, не мог позволить себе роскошь писать только на интересующие его темы. Ему хотелось пропагандировать искусство Бетховена, Глюка, Вебера, хотелось открывать их преемников в новых художественных течениях, но обязанностью рецензента было откликаться чуть ли не на каждое событие парижского сезона, в котором наряду с подлинными светилами имелось, по выражению Берне, много «сверкающей пустоты», или, как говорил сам Берлиоз, «жестокой пошлости».

День за днем он заполнял столбцы газет занимательным описанием событий, не переживших и одного дня. И далеко не всегда ему удавалось продумать до конца

свое отношение к крупным художественным явлениям, заслуживавшим и серьезного анализа и отстоявшихся оценок.

Это противоречие между Берлиозом — вдохновенным трибуном, родственным по своему воинственному темпераменту шумановским «давидсбюндлерам», и Берлиозом — профессиональным сотрудником влиятельной парижской газеты наложило отпечаток на многие статьи и составило одну из особенностей его музыкально-критического стиля.

В статьях Берлиоза обращает на себя внимание прежде всего гражданско-этический подход к музыке, осознание того, что судьбы передового искусства зависят от характера общественного строя. Статей, специально посвященных социальным сторонам музыкальной жизни, у Берлиоза, правда, мало. В их числе — «Ежегодный конкурс по музыкальной композиции в Институте» и «Евфония, или город музыки». В первой Берлиоз беспощадно разоблачает вредную — с точки зрения поощрения подлинных талантов — систему премий, практиковавшуюся французской Академией изящных искусств. «Карфаген должен быть разрушен» — таков эпиграф к данному очерку и его рефрен. Вторая статья принадлежит к утопиям, широко распространенным в литературе XIX столетия. Берлиоз создает в ней проект идеального «музыкального государства», в котором формирование музыканта происходит в благоприятной обстановке, свободной от недостатков современной ему буржуазной Франции. Читатель, однако, легко узнает в авторе всех статей Берлиоза — человека, мировоззрение которого сложилось под воздействием могучих социальных потрясений его эпохи.

Непримиримое отношение к миру банкиров и рантье, революционный гражданский пыл почти всегда ощутимы в статьях Берлиоза. Тема гражданственности образует своеобразный *cantus firmus* его критических трудов. Негодует ли он по поводу чудовищной консервативности современного музыкального театра, обдает ли презрением безвкусицу, господствующую на концертной эстраде, сожалеет ли, что публика плохо воспринимает «Героическую симфонию» Бетховена, проповедует ли новый тип оперных и концертных залов, преклоняется ли перед музыкальной драмой Глюка, восторгается ли по поводу

парижских театральных нравов — все его высказывания пронизаны единым «лейтмотивом»: мотивом антагонизма между творческими устремлениями передового художника и интересами предпринимателя, в руках которого находились судьбы искусства. Иногда эта тема провозглашается во весь голос, но чаще — является лишь подтекстом его критических замечаний. Многие из них не устарели и до настоящего времени.

К этой основной теме примыкают и две другие, также глубоко волновавшие Берлиоза и как композитора и как критика. Он неоднократно возвращается к мысли о необходимости воспитывать в массовой аудитории способность отличать подлинные художественные ценности от мнимых. Столь же неутомимо разъясняет он природу новаторства в музыке, указывая на примере разбираемых им произведений, как устаревают те или иные формы выражения, как дух и идея нового времени требуют обновления выразительных средств.

Хорошо понимая свою высокую миссию, Берлиоз никогда не опускался до прямолинейной дидактичности. Он выступал в своих критических статьях не как проповедник, но как художник. Публицистика Берлиоза привлекает нас высокими литературными качествами: в его статьях литературная сторона, пожалуй, даже сильнее музыкально-аналитической.

Берлиоз как критик был порожден той высокой культурой французской журналистики, которая дала публицистические работы Стендаля, Гюго, Бальзака, Виньи, Сент-Бева и многих других. Именно это поколение, в полной мере осознавшее великое значение печатного слова, открыло новую, замечательную страницу в истории французской художественной критики. Исполненная общественного пафоса, насыщенная новыми идеями, она одновременно отличалась безупречной литературной формой. К плеяде блестящих французских критиков относился и Берлиоз. Особенно заметны точки соприкосновения между ним и автором знаменитых еженедельных «фельетонов» по вопросам литературы — Сент-Бевом, который также был тесно связан с прессой Парижа.

Широкий кругозор, богатое воображение, разнообразие литературных приемов — все эти качества и поныне глубоко интересуют читателей статей Берлиоза. Почти каждая из них имеет свой художественный облик,

написана в неповторимой манере, соответствующей данной теме. Можно сказать, что одни статьи Берлиоза написаны *à la* скерцо, другие трактованы в духе «*con molto di sentimento*», третьи проникнуты высоким драматизмом и т. п. Этому соответствует и разнообразие литературных жанров. Здесь и полемические выступления, и юмористические фельетоны, и исторические экскурсы, и художественный вымысел, и сжатые рецензии-отчеты. Содержание статей обычно выходит далеко за пределы музыкально-цеховых понятий. Мысли Берлиоза о музыке пронизаны ассоциациями с литературой, театром и другими явлениями современной ему культурной жизни. Превосходный литературный слог, который, к сожалению, почти всегда блекнет в переводах, позволял сравнивать Берлиоза, как стилиста, даже с Дидро.

Необходимое для журналиста умение писать интересно несомненно способствовало тому, что Берлиоз находил такие формы музыкального рецензирования, которые соответствовали требованиям читателя, не имеющего специальной музыкальной подготовки, но обладающего высокой общей культурой. Связь с журналистикой имела, однако, и обратную сторону: отрицательное воздействие ее сказывается порой в рыхлости композиции некоторых фельетонов Берлиоза, их словесной перегруженности, что нельзя объяснить одним только стремлением к «романтической свободе» выражения.

Профессия рецензента оставила неблагоприятный след и на музыкально-аналитических приемах Берлиоза. Его музыкальные анализы вызывают у читателя двойственное чувство — восхищения и неудовлетворенности. За редкими исключениями, страницы, посвященные разбору отдельных музыкальных произведений, являются своеобразными путеводителями. Их особенность — в исключительной свободе, непринужденности, даже субъективности оценок и в манере выражения, напоминающей по стилю письма или дневники. Это удивительным образом сочетается с почти педантической обстоятельностью изложения (неизбежное следствие обращения к читателю, который ждет от критика подробных пояснений). Шаг за шагом Берлиоз следует за событиями, разыгрывающимися на оперной сцене, добросовестно описывает последовательность частей в симфоническом цикле, обращая внимание читателя на художественные

эффекты, поразившие его в партитуре. То обстоятельство, что эти подробности подметил критик со слухом гениального музыканта, придает его наблюдениям неувядающую ценность. Каждый, кто знает и любит симфонии Бетховена, «Орфея» и «Ифигению в Тавриде» Глюка, «Фрейшюца» Вебера, «Дон-Жуана» Моцарта, «Вильгельма Телля» Россини, «Гугенотов» Мейербера, с захватывающим интересом прочтет, какие именно детали инструментовки, гармонии, композиции этих произведений привели Берлиоза в восторг или, наоборот, вызвали порицание. Нужно ли говорить, какое огромное практическое значение имеет изучение этих «открытых» Берлиозом деталей партитуры для наших композиторов, критиков и музыкантов вообще?

И тем не менее, как ни интересны и важны музыкальные наблюдения Берлиоза, в них трудно усмотреть выработанный метод. Критик скорее посвящает читателя в свои непосредственные впечатления, чем стремится создать обобщенное представление о произведении. Так, ни в одном из его анализов девяти бетховенских симфоний нет и подобия того синтетического сконцентрированного разбора, благодаря которому статьи Серова о Девятой симфонии или увертюре «Леонора» мы можем назвать классическими трудами. Читая Берлиоза, мы всегда за его словами слышим музыку, но после прочтения статьи мы яснее представляем отдельные музыкальные эпизоды, чем произведение в целом.

С очаровательной откровенностью Берлиоз сам признается в этом, заканчивая очерк, посвященный «Фаусту» Гуно:

«После четырех часов музыки всегда испытываешь огромную усталость. Вследствие этого у меня, по правде говоря, осталось весьма смутное представление о пятом акте, и прежде чем говорить о нем, мне нужно прослушать его еще раз»¹.

Великий композитор, Берлиоз имел право на подобную непринужденность высказываний. Но у любого другого критика, обладающего чуть менее богатой интуицией и чуть меньшим художественным тактом, берлиозовский метод неизбежно выродился бы в описательность и неоправданную восторженность.

¹ Берлиоз Г. Избр. статьи. М., 1956, с. 150.

Достижения музыкальной науки последнего времени выработали в нас стремление к более строгим и обобщающим методам музыкального анализа. Тем не менее, как музыкальный критик Берлиоз почти не устарел для нас. Известно, что Берлиоз не скрывал презрения, которое вызывали в нем музыкальное невежество, необоснованный апломб, поверхностность суждений или педантизм его коллег — газетных рецензентов. Только для того, чтобы посмеяться над их тупостью, он выдал свою трилогию «Детство Христа» за произведение несуществующего композитора XVI века Дюкре, хотя на самом деле она ничуть не ближе музыке той эпохи, чем «Собор Парижской Богоматери» Гюго — средневековой схоластической литературе. Принадлежащий к лучшим умам своего поколения Берлиоз открыто противопоставлял себя — музыкального критика нового типа — газетным писакам. И несомненно, его облик, объединяющий художественную одаренность с высокой умственной культурой и развитым гражданским сознанием, в высшей степени созвучен идеалу передового музыкального критика наших дней.

ЗАМЕТКИ О РИХАРДЕ ВАГНЕРЕ

Вагнер был еще подростком, когда в лейпцигских симфонических концертах Gewandhaus'a ему впервые пришлось услышать бетховенские симфонии. Они произвели на него (как вспоминал позднее композитор) потрясающее впечатление. Могучая, драматически страстная и интеллектуально насыщенная музыка Бетховена всегда оставалась для Вагнера высшим художественным идеалом.

Сейчас, когда мы сопоставляем симфонизм Бетховена и оперы Вагнера, преемственность между ними не представляется нам бесспорной. Но если мы вспомним реальные условия, в которых протекала деятельность Вагнера, то станет ясно, что наиболее новаторские его творческие замыслы были своеобразным преломлением бетховенского начала и что вагнеровская оперная реформа, по существу, выражала стремление возвысить музыкальный театр до уровня бетховенского искусства.

30—40-е годы XIX столетия, когда молодой Вагнер начинал свой путь, были эпохой безвременья для немецкого музыкального театра. Девятнадцатилетний композитор, совершая «паломничество» в Вену, к своему глубокому разочарованию, обнаружил, что на родине классического симфонизма воздух был насыщен звуками «Цампы» Герольда и легковесных опереточных попури. Вена не была исключением. Когда в 40-е годы Вагнеру удалось наконец, преодолев великие трудности, добиться постановки своих опер в Дрездене, то оказалось, что дрезденская публика гораздо больше интересуется итальянскими новинками Доницетти, чем национальными произведениями соотечественника.

Шуман говорил, что в эти годы его жизнь была це-

ликом заполнена мечтой о появлении национальной оперы — «простой, чистой, немецкой».

Косные филистеры, пресыщенные буржуа, ищущие в опере легкой развлекательности, театральные предприниматели с их коммерческим подходом к искусству — с этой социальной средой и с ее требованиями столкнулся молодой Вагнер. Он понимал, что рутинная, безыдейность буржуазного музыкального театра были обусловлены его оторванностью от передовых общественных течений. В гневных, саркастических строках он обличал пустоту и пошлую развлекательность современной ему оперы:

«Вот каково искусство, которое в настоящее время заполняет весь цивилизованный мир. Его истинная сущность — индустрия, его эстетический предлог — развлечение для скучающих. Из спекуляции берет наше искусство свои питательные соки...

Оно стремится обосноваться по преимуществу в театре. Наше современное театральное искусство воплощает собой доминирующий дух нашей общественной жизни; оно его воспроизводит и популяризует ежедневно столь интенсивно, как никакое другое искусство, ибо оно устраивает свои празднества каждый вечер почти в каждом городе Европы. Таким образом, в качестве чрезвычайно распространенного вида драматического искусства оно как будто являет собой расцвет нашей цивилизации... Но этот видимый расцвет есть пустоцвет гнилого общественного строя, пустого, бездушного и противостественного...»¹.

Вагнер был еще молодым провинциальным дирижером, автором нескольких малозначительных произведений, когда у него сложился замысел оперной реформы. Он мечтал о новом музыкальном театре, который подобно греческой трагедии, шекспировской драме или симфониям Бетховена должен был стать выразителем передовых общественных идей. Понадобился выдающийся и многогранный талант композитора, поэта, дирижера, публициста, чтобы начать смелую борьбу за такой музыкальный театр. И нужно было обладать не только неистовым темпераментом и энергией, но и непоколебимой верой в передовые идеалы искусства, чтобы неотступно вести эту борьбу...

¹ Вагнер Р. Избр. статьи. М., 1935, с. 59—60.

В период, когда Вагнер был обуреваем смелыми революционными идеями обновления жизни и искусства, когда он искренно и глубоко верил в осуществление этих идей, — ни голод, ни нужда, ни бешеные нападки противников не могли заставить «высококачественного» художника, как называл в свое время Вагнера Серов, отступить от намеченной цели.

Его бурная жизнь была насыщена напряженным творческим трудом. Но долгий жизненный путь Вагнера был весьма сложен и противоречив. И эта противоречивость остро сказалась в творчестве гениально одаренного композитора.

*

Оценка творческой эволюции художника, перемен, происходящих в его мироощущении, — задача исключительно сложная. И, однако, нет сомнений в том, что крайности, колебания и противоречия в мировоззрении Вагнера, роковым образом сковывавшие его передовые творческие замыслы, были типическим порождением современных ему социальных условий.

В романе «Воспитание чувств» Флобер создал реалистический образ «интеллигента вагнеровского поколения» — колеблющегося и половинчатого либерала Фредерика Моро, который, увлекаясь в молодости революцией и революционными идеями, после событий 1848 года резко поворачивает в сторону реакции. Этот флюберовский герой обобщает черты многих представителей художественной интеллигенции периода между двумя революциями — Берлиоза, Листа и Вагнера в том числе. Каким осуждением революции 1848 года заканчивает первую часть своих «Мемуаров» Берлиоз, тот самый Берлиоз, который некогда писал музыку на революционные тексты и сочинил потрясающий «Реквием» памяти жертв июльской революции!

Творчество Вагнера отразило противоречивость общественной атмосферы современной ему Германии. Эта эпоха в жизни Германии характеризовалась огромным революционным подъемом. Вместе с тем, политическая слабость немецкого бюргерства привела к поражению революции 1848 года, и подъем быстро сменился глубокой идейной депрессией. Вагнер-гражданин прошел путь

от революционных баррикад до лагеря бисмарковской реакции.

В первый период своей деятельности он общался с представителями «Молодой Германии», сочувствовал польским революционерам, писал страстные памфлеты, изобличавшие рутину и косность в буржуазном искусстве. Он увлекался Бакуниным и материалистической философией Фейербаха, которому посвятил свой труд «Искусство будущего». В знаменитой речи на баррикадах в дни дрезденского восстания 1849 года Вагнер пламенно защищал идею живительного воздействия революции на искусство.

Вскоре он был вынужден бежать за границу в качестве политического эмигранта и оставался за пределами своей родины вплоть до 1861 года.

После поражения революции 1848 года Вагнер, подобно многим другим представителям немецкой интеллигенции, подпал под влияние реакционной философии Шопенгауэра. От Шопенгауэра с его отрицанием воли к жизни — к Ницше, от Ницше — к расовой теории Гоббино. Поздние теоретические труды Вагнера («Немецкое искусство и немецкая политика» и др.) свидетельствуют о его полном ренегатстве.

В период бунтарско-освободительных настроений героика была «лейттемой» вагнеровского искусства. В своем первом зрелом оперном произведении «Риенци» Вагнер воспел народного трибуна. Центральное реформаторское произведение — тетралогия «Кольцо нибелунга» — было задумано в 40-е годы как героико-революционная эпопея о борьбе с угнетающей человека властью золота. Но осуществление замысла «Кольца нибелунга» пришлось на 60-е и 70-е годы, когда Вагнер, полностью отрекшийся от революционных увлечений юности, окончательно порвавший с прогрессивным общественным движением, переживал свое сложное, позорное перерождение. И вот в 70-х годах «Кольцо нибелунга» завершилось «Сумерками богов» — драмой, символизирующей идею заката.

Как ни парадоксально, именно в момент «приближения» Вагнера к Бетховену беспощадно обнаружилась вся мера их отчужденности. Трагическая кульминация тетралогии «Кольцо нибелунга» — похоронный марш из «Сумерек богов» — бесспорно, восходит к похоронному

маршу бетховенской «Героической симфонии». Когда мы слушаем его вне оперы, как самостоятельное симфоническое произведение, он потрясает нас своей мощью, глубиной мысли, гениальным лаконизмом выражения. Это философское размышление о смерти великого человека неизмеримо шире конкретной оперной ситуации. Однако, если похоронный марш Бетховена в процессе развития симфонического «действия» приводит к ликующему, победному финалу — народному апофеозу, то похоронный марш у Вагнера знаменует собой «начало конца»: за ним следует катастрофа — гибель богов и крушение героической идеи.

*

Характерные особенности немецкого литературного романтизма наложили сильнейший отпечаток на творчество Вагнера.

Осуществление задуманной реформы музыкального театра Вагнер начал с обновления сюжетной сферы оперы, то есть с поэтического текста. Он хорошо понимал идейную ограниченность буржуазного музыкального театра и резко критиковал его за косность, штампованность, рутину. Вагнер-драматург порвал с традиционным стилем оперных либретто.

Поиски нового, серьезного драматического содержания привели его к национальной немецкой поэзии, к старинным немецким легендам. «Новый поэтический мир неожиданно раскрылся передо мной», — вспоминал он впоследствии. Творчество миннезингеров и средневековые легенды (которые он изучал по первоисточникам) подсказали Вагнеру сюжеты «Тангейзера», «Лоэнгрина», «Тристана и Изольды», «Мейстерзингеров»; легенда, положенная в основу «Летучего голландца», заимствована непосредственно из народных преданий², тетралогия «Кольцо нибелунга» разработана на основе древнегерманского сказочного эпоса.

Все эти сюжеты чрезвычайно характерны для новых, романтических направлений в немецкой поэзии и литературе XIX столетия. «Немецкие саги» братьев Гримм,

² Первоначально Вагнер замыслил «Летучего голландца» как драматическую балладу. Уже после того, как музыка была сочинена, он разделил ее на театральные действия.

«Песнь о нибелунгах» Зимрока, «Геновеа» и «Ниbelунги» Геббеля, «Сага о Зигфриде» («Ниbelунги») Иордана, «Немецкая мифология» Я. Гримма, «Миннезингеры» фон дер Гагена и многие другие немецкие литературные произведения этого периода непосредственно соприкасаются с сюжетами опер Вагнера. Близость к немецкой романтической литературе во многом обусловила национальную самобытность, свежесть и поэтичность лучших вагнеровских опер.

Вдохновенность его музыки, рельефность и богатство музыкально-поэтических образов, эмоциональная насыщенность, сверкающее яркими красками звучание оркестра — все это знаменовало новое художественное явление в западноевропейском искусстве XIX столетия.

«...Надо быть глухим ко всякой красоте музыкальной, чтобы, кроме блестящей и богатейшей палитры... оркестра, не чувствовать в его музыке дыхания чего-то нового в искусстве, чего-то поэтически уносящего вдаль, открывающего безвестные необъятные горизонты!»³ — писал Серов. Выдающийся русский критик постиг своим тонким художественным чутьем то, что подтвердилось далее всем ходом развития мирового искусства. Благодаря Вагнеру, перед музыкальным творчеством действительно открылись новые горизонты. И этим новым музыка обязана прежде всего воздействию немецкой романтической поэзии, главным образом народной мифологической эпикой.

И, однако, толкование содержания музыкальной драмы с годами приобретало у Вагнера все более отвлеченный, умозрительный характер и привело в конце концов к отрицанию драмы. Даже опираясь на народные легенды и сказания, Вагнер трактовал их в отвлеченно-романтическом духе.

Одностороннее тяготение вагнеровских оперных сюжетов к вымышленному миру «романтической старины», а позднее и к откровенной мистике, гиперболизация интимных переживаний в ущерб действию — все это противоречило замыслам народной театральной драмы.

Характерно в этом смысле отношение Вагнера к Веберу.

³ Серов А. Н. Музыкально-критические статьи. Т. 2. Спб., 1895, с. 956.

«Волшебный стрелок» был одним из самых сильных художественных впечатлений молодого Вагнера. Между тем «олитературенная» рыцарская романтика веберовской «Эврианты» оказала более значительное влияние на формирование вагнеровского стиля, чем народный зингшпиль «Волшебный стрелок».

Даже тема борьбы с «властью золота», которая должна была составить драматургическую основу тетралогии «Кольцо нибелунга», приобрела туманно-аллегорическое выражение и совершенно растворилась в потоке отвлеченных символов. Задумав свою реформу в борьбе против условностей буржуазного театра, Вагнер в конце концов пришел к новым условностям, которые увели его далеко от театральности, лежащей в основе оперного жанра. «Парсифаль» — последнее сценическое произведение Вагнера — уже не музыкальная драма и не опера, а «священное представление», в котором господствует мистическое созерцание.

И тем не менее в искусстве Вагнера таится великая сила. Через призму абстрактной романтической символики в его музыке раскрываются благородные образы глубоких человеческих чувств и страстей. Самобытная красота лучших его произведений и сегодня захватывает слушателя.

Русские композиторы-классики, подвергавшие резкой критике черты умозрительности, схоластики в оперной драматургии Вагнера, высоко ценили достоинства его музыки.

«... Р. Вагнер как композитор-создатель есть творец чудных, поэтических картин, творец моментов прекрасной изобразительной музыки, рассеянных в его драматически-музыкальных произведениях, и в этом его главная сила»⁴, — писал Римский-Корсаков.

Чайковский проявил безошибочное чутье, сказав, что музыка Вагнера, наряду с величайшими творениями классиков, делается достоянием широких масс, и назвал его «гением, стоящим в германской музыке наряду с Моцартом, Бетховеном, Шубертом и Шуманом»⁵.

Вагнер остается одним из величайших западноевропейских симфонистов, выдающимся музыкантом-новато-

⁴ Римский-Корсаков Н. А. Вагнер и Даргомыжский. — Литературные произведения и переписка. Т. 2. М., 1963, с. 59.

⁵ Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи, с. 329.

ром, в огромной степени расширившим выразительные границы искусства. Каждая его опера обладает чертами неповторимого художественного своеобразия. «Риенци», например, — историко-героическая опера в декоративном стиле; «Летучий голландец» — наивно романтическая немецкая баллада с характерным сочетанием бытового реализма и фантастики; «Лоэнгрин» — поэтическое воплощение идеи «царства света, правды и красоты»⁶.

Поразительно по своей тонкости и вдохновенности изображение природы в картине «Шелест леса» из «Зигфрида». Феерической красотой сверкает сцена заклинания огня в «Валькирии». С потрясающей силой воплощены во вступлении и сцене смерти из «Тристана и Изольды» возвышенные любовно-романтические образы. Сколько воздуха, движения, волшебного колорита в знаменитой симфонической сцене «Полета валькирий»! «Далекая картина бешеной воздушной кавалькады колоссальных фантастических амазонок передана Вагнером с поразительно реальной картинностью»⁷, — писал о ней Чайковский.

«Это — не музыка, это видение», — сказал Серов про вступление к «Лоэнгрину», произведение редкой музыкальной поэтичности. С какой мощной, рельефной контрастностью противопоставляет Вагнер в «Тангейзере» роскошно-чувственную, языческую атмосферу Венеры строгому хору пилигримов!

Для ранних опер Вагнера характерна и связь с народно-бытовыми жанрами музыки. Вспомним балладу Сенты из «Летучего голландца» с ее простодушной танцевальной мелодией и изобразительным фоном «прялки», напоминающим шубертовский романс. Или свадебное шествие и хор из «Лоэнгрина», в котором черты бытового хорового пения приобретают чисто вагнеровскую поэтическую возвышенность. А сколько обаяния в блестящем рыцарском марше из «Тангейзера» или в ликующей музыке шествия певцов в народно-массовой сцене состязания «Мейстерзингеров»!

Опера «Мейстерзингеры» как в музыкальном, так и в драматургическом отношении стоит особняком среди других произведений Вагнера.

⁶ Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи, с. 32.

⁷ Там же, с. 259.

Задуманная еще в 40-х годах — в период смелых творческих исканий Вагнера, она была сочинена лишь после возвращения композитора на родину. Это народно-национальная опера, «реалистическая сатира», как отозвался о ней Серов.

Вагнер избрал для нее жизненную тему — о победе передового искусства над тупым ремесленничеством — и сумел облечь ее в живую, общедоступную форму. В «Мейстерзингерах» действуют живые люди с интересным и сложным внутренним миром. Чудесные массовые сцены, стройная драматургическая композиция, меткость и остроумие диалогов — все это придает «Мейстерзингерам» подлинный театральный интерес. Музыка оперы захватывает богатством мысли, глубиной психологических характеристик, широким мелодическим дыханием. В этом произведении Вагнер не побоялся применения традиционных оперных средств. И именно здесь проблема оперной драматургии разрешена гораздо более убедительно, чем в любой другой из его поздних «отвлеченно-возвышенных» музыкальных драм.

*

На слух современников музыкальный язык Вагнера содержал много крайностей. Казалось, что сгущенность напряженных звучаний, пряность гармонии порой переходили у него границу художественной меры. Так, например, в инструментальном вступлении к «Золоту Рейна» играют восемь валторн. Звучания четырех валторн показалось Вагнеру недостаточным для изображения плавного течения воды, и ради создания этого эффекта Вагнер удваивает их состав. Когда волны сменяются облаками, Вагнер ищет более тусклого и сдержанного тембра и находит искомый эффект в звучании тринадцати медных инструментов на рiано. В конце оперы, в картине шествия богов, над долиной повисает радуга; ее блеск должны передать шесть арф с индивидуальной партией для каждой!

«Романтические преувеличения» мы постоянно ощущаем в музыке Вагнера, в ее повышенном эмоциональном тоне, в ее накаленной, экстатической атмосфере. Тенденция к «исполинскому» отражается в самой драматургической структуре «Кольца нибелунга». Ведь «Кольцо нибелунга» — не что иное, как одна разрос-

шаяся опера. Первоначально задуманная Вагнером опера «Смерть героя» постепенно обростала предварительными действиями и превратилась в тетralогию. Драматическая композиция «Тристана и Изольды» создает ощущение, будто мы наблюдаем, как масштабы и формы интимной лирической миниатюры преобразовываются посредством гигантского телескопа или киносъёмки замедленного действия.

Однако и эта «необузданность» музыкального выражения была предопределена гиперболическим характером многих вагнеровских образов.

Великолепное, мощное, сверкающее бесконечными оттенками красок оркестровое звучание вагнеровской музыки сложилось как средство воплощения определенных поэтических образов.

Никогда вагнеровские оркестровые крайности не были результатом формальных акустических экспериментов. Они были выражением той «гипертрофии чувствительности»⁸, которая характеризует многих художников вагнеровского поколения — Берлиоза и Золя в том числе. В работе «О применении музыки к драме», написанной уже на склоне лет, Вагнер, излагая свой творческий метод, поясняет, что все его «отпугивающие» смелости возникли только как стремление дать наиболее выразительную и психологически правдивую характеристику новых поэтических образов и драматических ситуаций.

Вагнер резко осуждал сторонников «дерзания ради дерзания». «Если взять сигарный пепел, смешать его с опилками и смочить все это крепкой водкой — хорошего блюда не получится»⁹, — вспоминал Вагнер выражение Листа, обращаясь к молодым композиторам, которые были уверены в том, что уж от Вагнера-то они во всяком случае получают санкцию на так называемые «дерзания».

Каждый новый колористический эффект у Вагнера был тщательно продуман и разработан с точки зрения наиболее полного соответствия поэтическому образу.

Разъясняя свой творческий метод, Вагнер приводит мотив, основанный на последовании гармоний, модулирующих в отдаленные тональности; по мнению самого композитора, в симфоническом произведении он про-

⁸ Роллан Р. Музыканты наших дней. М., 1938, с. 81.

⁹ Вагнер Р. Избр. статьи, с. 102.

звучал бы «вычурно и непонятно». Но в ариозо Эльзы, когда она погружается в воспоминания блаженного сна, этот мотив, характеризующий душевный трепет героини, приобретает острую психологическую выразительность.

Начало оперы «Золото Рейна», изображающее дочерей Рейна в речных волнах, удивляет гармонической простотой. «В инструментальном вступлении... я даже не мог, например, уйти от тоники, — объясняет Вагнер, — именно потому, что у меня для этого не было никакого основания; большая часть... следующей затем сцены дочерей Рейна и Альбериха могла быть осуществлена при помощи привлечения тональностей лишь ближайших степеней родства, так как страсть выражена здесь только еще в своей самой примитивной наивности»¹⁰.

«Никогда не превращать в самоцель гармонические и оркестровые эффекты»¹¹, — предупреждал Вагнер начинающих композиторов.

Его музыка отразила кризисные черты немецкого романтического искусства XIX столетия, но в ней была та сила чувств, та страстность, тот интерес к эмоциональному миру человека, которые утратили многие художники начала XX века. Еще Чайковский почувствовал глубочайшее различие между Вагнером и его «последователями». В 90-х годах, выступая в печати с оценкой вагнеровского творчества, он резко размежевал эти два явления и, отдавая дань гениальной музыке Вагнера, не постеснялся откровенно высмеять художественную платформу вагнерианцев с их манией «экстравагантности»¹².



Творчество Вагнера вобрало в себя многие наиболее характерные и устойчивые традиции национальной культуры немецкого народа.

Восприятие оперы как синтетического жанра, симфоничность оперного развития восходят к самым старинным традициям немецкой музыки — не только к Моцарту и Бетховену, но еще дальше в глубь истории, к дра-

¹⁰ Вагнер Р. Избр. статьи, с. 102—103. Разрядка моя. — В. К.

¹¹ Вагнер Р. Избр. статьи, с. 102.

¹² См.: Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи, с. 329.

матическим вокально-инструментальным жанрам Шюц-ца, Баха и Генделя.

На первый взгляд, музыка Вагнера кажется бесконечно далекой от задушевной простоты шубертовских романсов. Тем не менее принцип вагнеровской декламационной выразительности идет от шубертовского преломления немецкой речи в мелодии, от осуществления им тонкого единства поэтического и музыкального образа.

При всей своей яркой оригинальности многие музыкальные образы Вагнера являются завершением типичных романтических образов немецкой музыки предшествующего периода. Так, «Шелест леса» воплощает образ «лесной романтики», вошедшей в музыку уже со времен до-мажорной симфонии Шуберта и увертюры к «Волшебному стрелку» Вебера. Образы любовного томления, знакомые нам по песенным циклам Шуберта и Шумана, приобретают огромную выразительную силу в «Тристане и Изольде» Вагнера, в сценах Зигфрида и Брунгильды, Вальтера и Евы. Рыцарская романтика «Тангейзера» и «Лоэнгрина» восходит к «Эврианте» Вебера.

Если мы еще раз вспомним, какую огромную роль в формировании вагнеровского стиля сыграла национальная немецкая поэзия, если мы осознаем, что идея вагнеровской реформы возникла и сложилась в борьбе против засилья в Германии чужеземной оперы, то органически национальный характер вагнеровского искусства ясно предстанет перед нами.

«... Оперы его, — писал выдающийся русский критик Серов, — вошли в народ германский, сделались национальным достоянием, в своем роде, никак не меньше, чем опера Вебера или творения Гёте или Шиллера...»¹³.

¹³ Серов А. Н. Музыкально-критические статьи, т. 4, 1895.

**ОСНОВОПОЛОЖНИК
АМЕРИКАНСКОЙ
КОМПОЗИТОРСКОЙ
ШКОЛЫ — ЭДВАРД
МАК-ДОУЭЛЛ
(1861—1908)**

При жизни Эдвард Мак-Доуэлл пользовался на родине большой популярностью. Критики сравнивали его творчество с поэзией Уолта Уитмена, говорили о нем как о достойном преемнике Бетховена. Бостонский оркестр охотно исполнял новые произведения молодого композитора, а в городском быту широко звучали его романсы и фортепианные пьесы. Когда Колумбийский университет учредил первую в истории Соединенных Штатов кафедру музыки, то в качестве ее руководителя был приглашен Эдвард Мак-Доуэлл — «величайший музыкальный гений Америки», как записали в протоколе ученые мужи. На рубеже нашего столетия американская интеллигенция воспринимала Мак-Доуэлла не только как основоположника композиторской школы США, но и как одного из самых крупных художников своего времени.

Однако не прошло и четверти века со дня смерти композитора, как его музыка оказалась «списанной в архив» представителями так называемого «послевоенного поколения» музыкантов (речь идет о мировой войне 1914 — 1918 годов).

Композитора, которого еще совсем недавно сопоставляли с Шопеном, Брамсом, Григом и Дебюсси, стали называть творцом без индивидуальности, лишенным значительных идей и самобытных форм выражения. В стремлении Мак-Доуэлла к романтическим идеалам молодые американцы не усматривали ничего, кроме «ретроградных тенденций», а его близость к традициям европейских классиков была воспринята ими как признак «эпигонства». Ни один из ведущих американских композиторов XX столетия не пошел по пути, проложен-

ному «основоположником национальной композиторской школы».

Как объяснить столь резкую противоположность оценок со стороны двух различных поколений американских музыкантов?

Несомненно, при жизни Мак-Доуэлла его значение было сильно преувеличено. Ни по глубине содержания, ни по размаху и смелости новаторства его нельзя было сравнить не только с Бетховеном, но и с великими американскими писателями и поэтами — с Марком Твеном и Уолтом Уитменом.

Творчеству Мак-Доуэлла в самом деле была присуща известная ограниченность. И все же трудно оправдать пренебрежение, выказываемое по отношению к нему сегодня со стороны его соотечественников. Мак-Доуэлл отброшен в тень не столько из-за особенностей своего дарования, сколько потому, что весь склад его художественного мышления, круг его интересов резко антагонистичны «новейшим» течениям, определившим развитие американской музыки «послевоенного периода».

Когда Дебюсси публично признался в том, что песни Шуберта представляются ему «невинностью, пахнущей дном комода скромных провинциальных старых дев»¹, то в глазах своих американских последователей, которые были «больше роялистами, чем сам король», он осудил на смерть все явления в современном ему искусстве, тяготевшие к романтическим идеалам. Судьбу Шуберта в США разделили и Рахманинов, и Григ, и Мак-Доуэлл, и другие композиторы, примыкавшие к той же «эстетической ветви». В отличие от Рахманинова и Грига, американский композитор не часто «дотягивает» до классических вершин, но каждый, кто знаком с лучшими произведениями Мак-Доуэлла, не может не поддаться обаянию его индивидуальности.

Мак-Доуэлл — подлинный поэт. Его творения способны в наше время вызвать эмоциональный отклик, доставить художественное наслаждение. Американцы слишком легко отвергли Мак-Доуэлла. Многие в его разносторонней деятельности созвучно исканиям передовых художников наших дней.

¹ Цит. по кн.: Альшванг А. Клод Дебюсси. М., 1935, с. 57.

Пятнадцатилетним мальчиком, в 1876 году Мак-Доуэлл был привезен из Нью-Йорка в Париж. Музыкальная жизнь Соединенных Штатов была в то время настолько провинциальной и скудной, что одаренная американская молодежь могла получить художественное образование только в Старом Свете. Мак-Доуэлл поступил в Парижскую консерваторию, где его соучеником был Клод Дебюсси.

Впоследствии критики указывали на музыкальную «франкофобию» американского композитора. На самом же деле речь идет о его антипатиях не ко всей музыке Франции, а к определенной творческой школе. Молодому Мак-Доуэллу, готовившему себя в основном к карьере пианиста, была чужда утонченность французской исполнительской культуры. Неудовлетворенный своими занятиями, он пребывал (по его собственным словам) в состоянии длительного музыкального голодания. Переворот в его судьбе совершил Николай Рубинштейн.

Летом 1878 года выдающийся русский виртуоз выступал в Париже. Его игра, в полном смысле слова, потрясла шестнадцатилетнего Мак-Доуэлла. В Н. Рубинштейне олицетворился для юного американца идеал великого музыканта. Мак-Доуэлл понял, что, воспитываясь в духе новейшей французской музыки, он «никогда не научится так играть»². Не побоясь проявить самостоятельность, он покинул Парижскую консерваторию и направился в Германию.

В стране Гёте и Гейне, Бетховена и Шумана, сформировался идейный и художественный облик Мак-Доуэлла. Выражаясь фигурально, молодой американец «перешел в немецкое музыкальное подданство». В Германии он получил образование, там же проявил себя в качестве музыканта-профессионала. По меткому определению американского критика Г. Чейза, Мак-Доуэлл и по возвращении на родину «не расстался с Германией, а привез ее с собой»³. В самом деле, вся его творческая деятельность до конца жизни была проникнута

² Chase Gilbert. *America's Music*. N. Y., 1955, p. 348.

³ Там же, с. 350.

идеями, которые он воспринял в немецкой художественной среде.

Разумеется, и в данном случае речь идет не о национальном пристрастии. Далеко не все в германской музыке 70-х и 80-х годов интересовало Мак-Доуэлла. Он был увлечен прежде всего общей художественной атмосферой тогдашней Германии, а также богатыми традициями немецких композиторов-классиков. К новейшим исканиям его современников он, казалось, оставался равнодушным.

В годы, когда уже зарождались модернистские тенденции, Мак-Доуэлл был увлечен эстетикой романтизма. Он погрузился в мир лирической поэзии, оказавшей столь плодотворное влияние на творчество немецких романтиков. Он приобщился к искусству крупных симфонических жанров, камерной фортепианной и вокальной миниатюры. Особенное восхищение вызывал у него Шуман, импонировавший и своеобразием художественного стиля, и всем своим обликом передового музыканта-просветителя.

Огромное влияние на Мак-Доуэлла оказал последний из великих романтиков — Лист, преподававший в последние годы жизни в Веймаре. Личное общение с Листом было для американского композитора подлинным источником вдохновения. Гениальный пианист проявлял искренний интерес к его фортепианной музыке и оказывал ему всяческую поддержку. Именно Листу Мак-Доуэлл обязан появлением в печати своих первых зрелых произведений⁴. Некоторые биографы даже склонны считать, что в решении Мак-Доуэлла вернуться на родину немаловажную роль сыграла смерть Листа.

Воздействие Листа ощутимо во всем облике американского музыканта. Широта умственных интересов, отношение к искусству, как к области самых высоких духовных проявлений, убежденность в прогрессивном значении синтеза музыки и поэзии — эти характерные черты художественного мировоззрения Мак-Доуэлла, бесспорно, сложились под воздействием эстетических взглядов главы «веймарской школы».

По-видимому, как дань гражданским просветительским взглядам Листа постепенно созревало и решение

⁴ Erste Moderne Suite, Zweite Moderne Suite. Breitkopf und Härtel, 1883.

Мак-Доуэлл вернуться в «глубокую провинцию», какой в музыкальном отношении была Северная Америка 80-х годов.

Мак-Доуэлл не легко расстался с Германией, где чувствовал себя, как дома, и где успешно концертировал, занимался педагогической деятельностью (одно время даже заведовал фортепианным отделом Дармштадтской консерватории), много сочинял. Свою родину он знал мало. Но именно в 80—90-е годы в Соединенных Штатах стал усиливаться интерес передовой интеллигенции к серьезной музыке. К Мак-Доуэллу в Висбаден приезжали один за другим молодые американцы, которые убеждали его вернуться в США, чтобы принять участие в развитии отечественной музыкальной культуры. И Мак-Доуэлл решился. Так началась новая страница в его творческой деятельности, обеспечившая ему видное место в истории американского искусства. Но одновременно этот шаг повлек за собой и трагические события, приведшие его к душевной катастрофе и смерти.

В конце 1888 года двадцатисемилетний Мак-Доуэлл вернулся на родину, которую покинул подростком. Он поселился в Бостоне, — городе, усвоившем европейские культурные традиции и на протяжении двух столетий пользовавшемся репутацией самого просвященного центра Северной Америки.

Восемь лет, проведенные Мак-Доуэллом в Бостоне, составляют самый интенсивный творческий период в жизни композитора. Концертные выступления и педагогическая деятельность не отвлекали его от сочинения. К наиболее значительным произведениям, созданным в этот период, относятся: Вторая («Индийская») сюита, известный сборник фортепианных пьес «Лесные эскизы», сонаты «Tragica» и «Egoica», ряд концертных этюдов, десятки песен на собственные тексты, симфоническая поэма «Ланселот и Элейн» по Теннисону. Бостонским оркестром была впервые сыграна симфоническая поэма Мак-Доуэлла «Гамлет и Офелия» по Шекспиру, законченная еще в Германии. Огромный успех имел его Второй фортепианный концерт (Первый, получивший горячее одобрение Листа, исполнялся еще в Веймаре в 1882 году). Сочинения Мак-Доуэлла быстро завоевали широкое и восторженное признание. Впервые в истории профессиональной музыки США американский композитор занял

такое высокое место в оценке своих соотечественников⁵.

Однако очень скоро этот «европейский интеллигент», так плохо знавший общественную атмосферу своей родины, должен был столкнуться с действительностью капиталистической Америки.

Когда Колумбийский университет — высокоавторитетное учебное заведение, находящееся в Нью-Йорке, — предложил Мак-Доуэллу возглавить кафедру музыки, гражданское сознание композитора не позволило ему отказаться. Однако отдавая себе отчет в том, что деятельность университетского профессора будет серьезной помехой для творчества, он долго размышлял и колебался прежде, чем дать согласие. Работа в университете, в который стремились студенты не только из культурных северо-восточных штатов, но и с далекого «дикого Запада» и сельскохозяйственного Юга, открывала перед Мак-Доуэллом широчайшие перспективы просветительской деятельности. В 1896 году он переехал в Нью-Йорк и окунулся в педагогическую работу с пылом, воображением и бескорыстием, достойными наследника Шумана и Листа.

Составленный Мак-Доуэллом проект пятилетнего обучения композитора вызывает восхищение широтой кругозора автора, его огромной эрудицией, высокопрогрессивными устремлениями. В программу были включены не только музыкально-теоретические дисциплины, необходимые будущим композиторам или педагогам, но и курсы по эстетике и истории музыки — этим как бы подчеркивалось, что студент должен научиться воспринимать музыку как часть общей гуманитарной культуры, наравне с литературой, живописью, скульптурой и архитектурой. Широкое общеэстетическое образование было в глазах Мак-Доуэлла обязательной предпосылкой формирования будущего композитора. В разработку своего лекционного

⁵ Это положение справедливо именно для профессиональной школы в музыке США, так как уже в XVIII веке там сформировалось своеобразное полуфольклорное направление, имевшее широкий резонанс в общественной жизни страны. Популярностью пользовалось, например, творчество создателя пуританского гимна Уильяма Биллингса (1746—1800) или в XIX веке автора «менестрельных песен», написанных для национального театра, Стивена Фостера (1826—1864).

курса он вложил колоссальный труд⁶. Темы курса охватывали широкий исторический диапазон, включая не только традиционные разделы по западноевропейской музыке, но и музыку первобытных народов, народов Востока и античного периода. Большой интерес вызвали у него некоторые современные творческие школы, в частности русская, к которой он относился с живой симпатией (Мак-Доуэлл переложил для фортепиано некоторые оркестровые произведения Бородина и Римского-Корсакова). Он особенно высоко ценил Грига и Чайковского.

В центре освещаемых им эстетических вопросов стояла проблема национального в музыке. Над ней композитор много и глубоко размышлял. «Индийская сюита», темы которой были заимствованы из подлинных записей американского этнографа, отражает длительный интерес Мак-Доуэлла к этой проблеме. Однако чутьем большого художника он понял, что национальная американская композиторская школа в музыке не может быть создана на основе индийского фольклора, сформировавшегося в изоляции от американской жизни в целом; он утверждал в своих лекциях, что только музыка, способная воплотить характерные черты психического склада народа и его культуры, может претендовать на роль национального искусства.

Но именно то, что восхищает нас в разработанной им системе музыкального образования — высокий научный уровень, широта и глубина охватываемого материала — вызвало неудовольствие дирекции университета. Создавая кафедру музыки, она преследовала гораздо более узкую цель. Мак-Доуэллу предложили ограничиться некоторым дешевым «суррогатом» художественного образования — курсом практического руководства по композиции в духе распространенных американских коммерческих курсов по всем отраслям науки и техники.

Мак-Доуэлл отказался идти на компромисс со своими убеждениями и подал заявление об уходе. Чтобы избежать общественного скандала, ректор сообщил в прессу, что уход Мак-Доуэлла из университета был вызван его

⁶ Лекции, прочитанные Мак-Доуэллом, вышли в свет после его смерти в виде сборника под названием «Критические и исторические этюды» («Critical and Historical Essays». Boston, 1911).

желанием всецело посвятить себя творчеству. Но композитор печатно опроверг заявление ректора, разъясняя, что бросил дело, которому посвятил восемь лет своей жизни, только потому, что коммерческий дух, господствующий в университетской среде, несовместим с идейным служением искусству.

И тогда произошел тот страшный и постыдный эпизод, о котором не любят вспоминать американские биографы Мак-Доуэлла. Опекунский совет университета, состоящий из финансовых тузов, был возмущен независимым поведением своего «служащего», даже если им был «величайший музыкальный гений Америки». Пользуясь испытанными методами беспринципной политической борьбы, совет начал травлю композитора. Ошеломленный и потрясенный лживыми обвинениями, Мак-Доуэлл до такой степени утратил душевное равновесие, что его пришлось поместить в больницу для нервных больных. Там, три года спустя, окончил свою жизнь основоположник профессиональной композиторской школы США.

В музыке Мак-Доуэлл — лирик-миниатюрист.

Среди шестидесяти с лишним опусов, образующих его творческое наследие, встречается немало произведений крупной формы⁷. Сам композитор был склонен оценивать эту область, как наиболее значительную в своем творчестве, и огорчался тем, что американские издатели предпочитали печатать его романсы и мелкие фортепианные пьесы, находившие широкий спрос. Но именно в лирических миниатюрах проявилась ярче всего индивидуальность Мак-Доуэлла, и даже его пьесы крупной формы сильны главным образом своими лирическими эпизодами.

Не без основания Мак-Доуэлла называют «американским Григом». Известно, что он, испытывая большую симпатию к своему норвежскому коллеге, посвятил ему две свои последние фортепианные сонаты: «Норвежскую» (Третью) и «Кельтскую» (Четвертую). У Мак-Доуэлла, как и у Грига, ярко выражены связи с музыкальным наследием Шумана. Психологические зарисов-

⁷ Например, 3 симфонические поэмы, 2 оркестровые сюиты, 2 фортепианных концерта, 4 большие фортепианные сонаты.

ки, образы природы и быта, фантастические картины, навеянные литературой, образуют основное содержание музыки американского композитора, всегда проникнутой тонким поэтическим настроением.

Сами названия его произведений вызывают ассоциации с западноевропейским музыкальным романтизмом середины XIX века. Излюбленная музыкальная форма Мак-Доуэлла — сборник или цикл фортепианных программных миниатюр («Две фантастические пьесы», «Лесные идиллии», «Шесть идиллий по Гёте», «Шесть поэм по Гейне», «Ориентали по Гюго», «Лесные эскизы», «Рассказы у камина», «Идиллии Новой Англии», «Морские пьесы»). В этих сборниках встречаются «Новеллетта», «Экспромт», «Импровизация», «Полонез», «Грезы», «Танец эльфов», «Легенда», «Valse triste» и т. п. Американский композитор, живший на родине кекуока и регтайма, не обратил внимания на эти новые ритмоинтонации, привлекавшие внимание Дебюсси, и в большей мере тяготел в своей музыке к вальсовости, опoэтизированной романтиками.

Вместе с тем национальный склад творчества Мак-Доуэлла проявляется в общности с образами классической литературы американского Северо-востока.

Так, программные названия фортепианных миниатюр Мак-Доуэлла, созданных в американский период, вызывают связи с романтическими новеллами и лирическими стихами Ирвинга, Готорна, Лонгфелло, Лоуэлла («Заброшенная ферма», «Из сказок дяди Ремуса», «Рассказы при заходе солнца» и др.).

В музыке Мак-Доуэлла господствуют романтическая мечтательность, склонность к отображению «уютных» идиллических сторон жизни. Ей присуща спокойная, почти детская целомудренность. Но в своих наиболее выдающихся произведениях, таких, как, например, Второй фортепианный концерт или «Индийская сюита» для оркестра Мак-Доуэлл достигает и пафоса, и внутреннего темперамента, и глубины. В частности, замечательная «Похоронная песня» из «Индийской сюиты» (тема которой основана на подлинном мотиве индейского похоронного причета) принадлежит к выдающимся образцам инструментальной лирики. Большой внутренней напряженностью отмечена и соната «Tragica», в особенности ее глубокое трагическое Largo.

Композитор не сочувствовал «предимпрессионистским» и импрессионистским течениям, олицетворявшим в глазах многих его современников наиболее передовые искания в музыке на рубеже XIX и XX столетий. Мак-Доуэлл по природе своей — мелодист, со склонностью к структурно законченным формам выражения. Его фортепианный стиль примыкает в основном к той же ветви романтического пианизма, что музыка Шумана и Грига. Тем не менее и он тяготел к новому для своего времени гармоническому языку — к хрупким и красочным гармониям, которые напоминают не только Грига, но и раннего Дебюсси. Полифонические приемы ему мало свойственны, и, быть может, в этом одна из причин «разрыва» между его наследием и музыкой современных американских композиторов.

Некоторое представление о музыкальном языке Мак-Доуэлла могут дать следующие фрагменты:

«Кельтская соната», II ч.
slightly

32 ($\text{♩} = 54$)

as heard from afar

pp

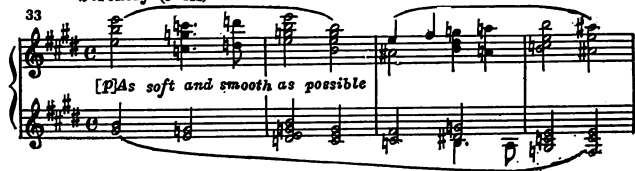
ret.

slightly ret.

pp

Serenely (♩=112)

«Морские пьесы»
«Странствующий айсберг»



«Идиллии Новой Англии»
«Индийская идиллия»

Leggiero, ingenuo (♩=69)



Ни трагическое завершение творческого пути, ни неудачная судьба его наследия не могут заслонить большую историческую заслугу Эдварда Мак-Доуэлла. Ему не удалось в полной мере воплотить в своем творчестве национальный характер американского народа — «юную оптимистическую жизненную силу и бесстрашное упорство духа»⁸, то есть те черты, которые он сам считал типичными для американцев и надеялся услышать в новой музыке США. И все же именно Мак-Доуэлл первый внушил своему народу веру в то, что профессиональное музыкальное творчество США может приблизиться по своему общественному и художественному значению к национальной поэзии в литературе. С Мак-Доуэлла ведет свое начало «совершеннолетие» американской музыки.

⁸ Chase Gilbert. America's Music, p. 355.

Современник Джона Голсуорси и Бернарда Шоу, Ралф Воан-Уильямс занимает в современной английской музыке положение, сходное с тем, какое завоевали эти два корифея в литературе и театре Англии первой половины XX века. Его произведения приближаются по своему общественному значению к классическим образцам национального искусства. Не только в Англии, но и за ее пределами передовые круги относят творчество Воан-Уильямса к наиболее значительным музыкальным явлениям первой половины XX века.

О Воан-Уильямсе можно было бы писать прежде всего как об одном из выдающихся современных симфонистов. Его восемь симфоний, созданных на протяжении полувека, отражают развитие общественной мысли двух поколений и образуют своеобразную музыкальную параллель к «Саге о Форсайтах».

Большой интерес представляет долгий и сложный путь композитора, который достиг творческих вершин, уже перешагнув за семьдесят лет¹. Начав как поздний романтик, он постепенно воплотил в своих последующих произведениях и протест против крушения идеалов, вызванного первой мировой войной, и предчувствие грядущего фашистского насилия, и катастрофу второй мировой войны, и стремление уйти от страшной действительности в мир философского созерцания, и, наконец, безграничную веру, вопреки поражениям и трудностям, в передовые идеалы, в величие героической борьбы.

¹ Помимо 8 симфоний Воан-Уильямс создал 20 симфонических и камерно-инструментальных произведений, 10 опер и балетов, более 20 пьес для хора, много десятков песен.

Связь музыкального стиля Воан-Уильямса и его эстетики с гуманистическими традициями английской литературы также заслуживает самостоятельного освещения. Шекспир, Беньян и Мильтон, Шелли, Блейк и Розетти, Диккенс, Киплинг и Стивенсон и другие английские писатели вдохновляли Воан-Уильямса на создание интереснейших произведений — от песен до симфоний. В его музыке преобладают темы и образы английской жизни, уже нашедшие классическое воплощение в отечественной литературе².

Острый интерес представляют искания Воан-Уильямса в области музыкального театра. Все его оперы и балеты были поставлены не на профессиональной сцене, так как шли вразрез с консервативными требованиями лондонских театральных антрепренеров. Смелые замыслы композитора в этой области роднят его с Бернардом Шоу. Среди сценических произведений Воан-Уильямса многие написаны в совершенно новых жанрах («обновленная» «маска», театральная комедия на музыке, балет для симфонического оркестра) и на необычные в истории музыкального театра темы (так, балет «Иов» написан на тему книжных иллюстраций известного художника Уильяма Блейка, основой одной из лучших опер — «Путешествие пилигрима» — служит знаменитая литературная аллегория XVII века Джона Беньяна). Мы найдем у Воан-Уильямса и в музыкальной драматургии приемы, заимствованные из драматического театра, из народных танцевальных обрядов.

Индивидуально разрешена в его творчестве проблема проникновения прикладного и бытового искусства в область «высоких» профессиональных жанров. Яркий пример этого — Седьмая симфония, имеющая программное название «Sinfonia Antarctica». Она выросла из музыки композитора к кинофильму об отважном исследователе Южного полюса Роберте Скотте. Связанная с образами кино, симфония в то же время неизмеримо шире по философскому значению, чем идея фильма. Нечто подобное мы встречаем в балетах композитора, основывающихся на бытовых танцах английской деревни.

Особенно актуален вопрос об истоках самобытного

² Уолт Уитмен — единственный поэт не англичанин, оказавший заметное воздействие на творческие замыслы Воан-Уильямса.

стиля Воан-Уильямса. Вступив на композиторское поприще в годы, характерные нарочитым разрывом с прошлым, — Воан-Уильямс тем не менее оказался подлинно народным и национальным художником. В гораздо большей степени, чем любой из его предшественников или современников, он связал свое искусство с национальными традициями, с характерно английскими формами художественной культуры. При этом он создал новый современный стиль в английской музыке, свободный от эпигонства и отвечающий художественной психологии нашего века. Своеобразное сочетание новаторства и традиционности, национальных форм и общечеловеческого гуманистического содержания образует наиболее характерную особенность творческого стиля Воан-Уильямса. Этот стиль ему удалось найти лишь после длительных и напряженных исканий.

Решающее влияние на формирование музыкального языка Воан-Уильямса оказала английская народная песня.

«Шаблонное наблюдение», — несомненно заметит читатель. Мы свыклись с мыслью, что все выдающиеся композиторы XIX века и нашего времени с детских лет вбирали в себя впечатление музыкального фольклора родного края. Необычное в биографии Воан-Уильямса, однако, заключается в том, что ему было тридцать два года, когда он впервые познакомился с английской народной песней, и это событие совершило подлинный перелом в его творческой судьбе.

Как ни странно, национальный музыкальный фольклор был заново «открыт» в Англии совсем недавно. Старинная английская песня, тесно связанная с танцем, сложилась еще в эпоху Шекспира, но затем была каким-то образом утеряна и исчезла из городской культуры XVIII—XIX столетий. Она упорно вытеснялась новым видом бытовой музыки (возникшей, по-видимому, не без влияния музыкального театра легкого жанра). Но на рубеже нашего века неожиданно обнаружилось, что старинный музыкальный фольклор Англии в полной мере сохранился как живое искусство во многих районах страны, в особенности среди населения, не связанного с промышленными городскими центрами.

Воан-Уильямс был одним из первых английских музыкантов, увлеченных этим открытием. В 1904 году он поехал в «глушь», в графство Норфолк. Проживая там в гуще народа, среди крестьян, фермеров, рыбаков, моряков, он непосредственно от них записывал песни и наблюдал коллективные народные танцы, выросшие еще из древних языческих обрядов. В этой музыке сохранились многие характерные выразительные приемы «архаизированных» баллад времен Шекспира и Перселла.

Открытие современного английского фольклора произвело на Воан-Уильямса в полном смысле слова потрясающее впечатление. Все его творческие искания до тех пор выражали страстное стремление вырваться из тисков немецкого романтического стиля, на котором он был воспитан, и найти пути к национальной школе. Это ему долго не удавалось. Глубоко неудовлетворенный собой, Воан-Уильямс умышленно воздерживался от публикации большинства своих произведений. Теперь же ему стало ясно, что в извечных чертах открытого им фольклора и заключена сущность национально-английского в музыке и что только через сближение с фольклором лежит путь к формированию английской музыкальной школы.

С этого момента Воан-Уильямс стал неутомимым исследователем английских народных песен. Он их записывал, изучал, многократно перекладывал для разных составов, и, наконец, на них же основывал темы своих произведений. Он настолько сблизился с фольклором, что начал мыслить ритмо-интонациями английских народных песен (метод простого цитирования очень скоро был вытеснен из его творчества). Типичные лады английской песни — миксолидийский, золийский, фригийский, своеобразные пентатонические и гексатонические попевок и мелодии, определенные ритмические обороты, связанные с английскими деревенскими танцами, — все это пронизывает темы Воан-Уильямса и определяет склад его музыкального языка. Среди многочисленных произведений композитора трудно найти хотя бы одно, которое не было бы окрашено ладо-интонационным колоритом английского фольклора.

В качестве примера можно привести следующие



При этом композитор вовсе не оставался в рамках деревенского фольклора. Он пытливно вслушивался в музыкальную речь, звучащую вокруг него, и сознательно стремился опозитизировать звуки улицы, перевести их в план художественно-обобщенных интонаций. «... Разве вокруг нас не звучит музыка, которую мы могли бы... возвысить до уровня высокого искусства? — ... Хор в мюзик-холле, исполняющий рефрен популярной песни, дети, пляшущие под шарманку... победные гимны на футбольных матчах, крики уличных торговцев, чувствительные напевы фабричных работниц?»³, — писал он.

Многие его интонационные приемы в самом деле заимствованы из современной городской музыки.

И все же, не только органическая связь с народной песней и музыкой города определила своеобразие творческой манеры Воан-Уильямса. Ее важнейшим истоком является английская музыка эпохи позднего Ренессанса.

В начале XX века в Англии вспыхнуло широкое увлечение культурой так называемой «эпохи Тюдоров» (конец XV — начало XVII веков) — одного из самых значительных периодов в истории английского искусства. Захваченный этим движением, Воан-Уильямс углубился в изучение музыки Англии XVI и XVII столетий. Время Шекспира и Милтона выдвинуло блестящую плеяду художников и в музыке — знаменитую школу мадригалистов и клавесинистов (Берд, Булл, Таллис, Доуланд,

³ Grove G. Dictionary of Music and Musicians, vol. 8. London, 1954, p. 698.

Фарнаби и другие), гениального Перселла, создателя национально-английского музыкального театра. В поисках нового современного стиля Воан-Уильямс давно и остро ощущал необходимость раскрепостить свой гармонический язык от «формул» XIX столетия. Оригинальная ладовая система английской народной песни отчасти подвела его к новому гармоническому стилю. Теперь, познакомившись со старинными национальными жанрами, композитор убедился в художественной актуальности многих выразительных приемов, характеризующих английскую музыку периода ее расцвета. Своеобразная мадригальная полифония, широкое использование цепей параллельных интервалов (в особенности квинт и терций), очень распространенных в старинных многоголосных песнях, наконец, красочные хроматизмы, идущие от мадригала и излюбленные Перселлом,— все это в преобразованном виде проникло в его музыку и наложило отпечаток на музыкальный язык композитора. Вот несколько примеров:

Из фортепианного концерта



Из симфонии "Antarctica"



Из кантаты «Сыновья света»



Связи с английской музыкой прошлого ощутимы и в ряде других выразительных приемов Воан-Уильямса. Так, в Паргите для струнного оркестра слышны «перселловские ритмы», заимствованные из шотландских на-

родных танцев и песен. Фортепианный концерт — совершенный антипод романтическому пианизму — возрождает своеобразное «ударное» звучание клавишинных токкат. В *concerto grosso* используется излюбленный Перселлом остигатный бас. Соль-мажорная месса написана в характере хоровой музыки Берда, балет «Иов» возрождает некоторые принципы старинной «маски», в том числе в нем звучат танцы, которые бытовали в Англии три века тому назад (сарабанда, менуэт, паванна, гальярда).

Воан-Уильямс неизменно проверял жизненность своих художественных принципов на широкой массовой аудитории. Стремление связать свое творчество с бытовой музыкой Англии является осознанным идеалом Воан-Уильямса и проходит красной нитью через весь его творческий путь. Как композитор он нашел себя только тогда, когда порвал с академической профессиональной средой и связал свое творчество с народными самодетельными формами музицирования. В частности, огромное значение для формирования его стиля имело длительное общение с народными музыкальными фестивалями.

Деревенские фестивали имеют в Англии давние традиции. Они выросли из любительских хоровых кружков, типичных для демократической английской провинции. Воан-Уильямс неоднократно руководил подготовкой подобных музыкальных празднеств, специально сочинял для них не только музыку (например, «Кантата на текст Уолта Уитмена», «Фантазия на Рождественские гимны»), но и пояснения к программам. На одном из таких хоровых фестивалей была впервые с большим успехом исполнена симфоническая «Фантазия на тему Таллиса» — первое произведение композитора, в котором нашли современное преломление приемы старинных мадригалов.

Характерно, что и свое первое произведение для музыкального театра (инструментальные номера к комедии Аристофана «Осы») композитор написал для одной из тех студенческих постановок в Кембридже, которые являются древнейшей университетской традицией в Англии.

Став уже прославленным симфонистом, Воан-Уильямс продолжал ориентироваться на музыкальные нужды и вкусы широкой аудитории и на исполнителей-непро-

фессионалов. Так, одна из его лучших опер — «Влюбленный сэр Джон» (1924—1929) была создана для экспериментального студенческого театра. Наряду с современной народной музыкой в ней широко используется и фольклор тюдоровской эпохи. Балет «Старый король Коул» (1923) написан для кружка народных танцев. Камерная сюита «Домашняя музыка» (1941) предназначена для любительского музицирования. Для объединенных школьных хоров Воан-Уильямс написал полифоническое произведение «Сыновья света» (1951), для женских музыкальных кружков — хоровую сюиту «Народные песни четырех времен года» (1949), где встречается мелодия древнего «Летнего канона», известного со времен позднего средневековья. В 1940-х годах композитор увлекся музыкой для кино, а в 1950-х создал хореографические пьесы для телевидения.

Восприимчивость широких кругов слушателей к музыкальному языку Воан-Уильямса наводит на мысль, что многое в старинной музыке Англии и сегодня созвучно английскому народу. Если и Милтон, и Бенъян, и поэзия древних баллад в полной мере сохранили свое воздействие на широкие народные круги Англии наших дней, если в современной английской народной песне так много общего с фольклором позднего Возрождения, то не вправе ли мы предположить, что и в высоких достижениях профессионального музыкального искусства той эпохи заложено неустаревающее начало? Чутье большого музыканта, влюбленного в национальную культуру своей страны, помогло Воан-Уильямсу уловить это начало и преломить в своих произведениях.

И, наконец, жизнеспособность творческого стиля Воан-Уильямса была предопределена его передовыми взглядами. В эпоху, когда пренебрежение широкой аудиторией стало господствующей тенденцией в среде композиторов на Западе, он провозгласил свое кредо, сущность которого заключалась в том, что «композитор не должен жить в отрыве от народа», что он должен стремиться к созданию «искусства, которое отражало бы жизнь всего общества»⁴. Все его высказывания проникнуты убеждением, что ценность мирового искусства определяется богатством образующих его разных на-

⁴ Grove. Op. cit., p. 698.

циональных культур, — точка зрения, которую следовало бы охарактеризовать как воинствующую оппозицию к шовинизму и космополитизму.

Творчество Воан-Уильямса находится на уровне современных достижений мировой музыки XX века. (В его Восьмой симфонии, законченной в 1956 году, можно найти некоторые общие черты с произведениями Шостаковича и Хачатуряна.) Это искусство больших идей, крупных и сложных форм, новаторских исканий. Далекое от нарочитой упрощенности, от так называемой «легкой доступности», оно является народным искусством в подлинном смысле этого слова. Выросшее на основе национальной культуры, оно соответствует высоким эстетическим требованиям того народа, который дал миру Шекспира и Байрона, Диккенса и Теккерея, Рэйнолдса и Констебла, Перселла и Бриттена и множество других художников мирового значения.

В начале XX века, в бурную и болезненную «эпоху переоценки ценностей» экспрессионистская школа была призвана открыть в музыке новый круг образов. Она отразила душевную растерянность и страх перед грядущим, характерные для тех общественных слоев, которые почувствовали страшное «дыхание» наступающей империалистической эпохи, но не видели сил, несущих обновление. Из всех многообразных течений западноевропейской музыки XX века именно экспрессионизм стал выразителем *rag excellence* эпохи заката гуманистических идеалов.

Разумеется, идея смятения, которую породила эпоха империализма, отразилась не только в экспрессионистских течениях. По существу, все разновидности модернизма, а также импрессионизм (который мы рассматриваем, как позднее «боковое ответвление романтизма» конца века, имеющее рубежное значение) отразили в той или иной мере разлад с действительностью и утрату веры в духовные заветы прошлого, столь типичные для психологии нового поколения художников. Это единство мироощущения объединяет самых разных представителей искусства первой четверти XX века, даже столь антагонистичных по своей эстетической направленности, как, например, импрессионисты, с их культом утонченной чувственности, и «Новую молодежь»¹, с ее нарочитой примитивностью, жесткой иронией и принципиальной антилиричностью.

¹ Мы имеем в виду французскую «шестерку», первоначально назвавшуюся «Les Nouveaux Jeunes».

Отрицание основ прошлого было духом модернистской эстетики. Но особенность экспрессионистской школы в музыке заключается в том, что свое отношение к проблеме утраченных идеалов она выразила в форме болезненного ощущения невозвратимой потери, безысходной тоски по уходящей «весне». Экспрессионизм отразил в музыке чувство обреченности, упадок веры, пессимизм, характерные для поколения начала XX столетия, которому суждено было пережить империалистическую войну, крушение старого мира и длительное наступление фашизма. Сознание того, что старый мир исчерпал и уничтожил себя, предчувствие катастрофы, безотчетный страх перед «темными силами» — вот эмоциональный подтекст всех музыкальных произведений экспрессионистов, независимо от того, в какую литературную программу они «рядились». По существу, только в конце 1930-х годов один из виднейших представителей венской школы сформулировал художественное «сredo» экспрессионистов, как «показ неизлечимой болезни современного мира»².

Социальная осознанность пришла позднее, чем были заложены основы экспрессионистской эстетики. Но пессимистическое мироощущение уже пронизывало произведения начала века. Истерия и эротика, фантасмагорический бред и неврастеническая обостренность чувств, демонический гротеск или всепоглощающий страх — эти новые эмоциональные оттенки, неведомые музыкальному искусству предшествующих стилей, стали проникать во многие произведения австро-немецкой школы того времени, окрашивая их в зловещие «экспрессионистские тона». Как за сто лет до того, в «Волшебном стрелке» Вебера наивная народная сказка стала носителем идеи всенародного патриотизма, или в «Фантастической симфонии» Берлиоза тема несчастной любви символизировала тему «утраченных иллюзий», а за романтической фантастикой вагнеровского «Зигфрида» скрывалась тема антикапиталистического протеста — так и эротические или фантасмагорические сюжеты ранних экспрессионистских музыкальных произведений символизировали идею социального смятения, утрату гармонии с современным миром.

² Křenek E. Über Neue Music. Wien, 1937.

Из числа значительных произведений экспрессионистской школы первой четверти века только в опере Альбана Берга «Воццеке» экспрессионистский эмоциональный подтекст сопутствует реалистическому сюжету. Но эта драма, о которой подробнее будет речь впереди, создавалась в период первой мировой войны и непосредственно в атмосфере ее ужасов. Быть может, поэтому автору удалось придать образно-эмоциональной сфере экспрессионизма конкретные социальные формы. Но на фоне культуры начала века подобная направленность скорее исключение³. Болезненный разлад с действительностью принимает в музыке начала века другие, притом достаточно разнообразные оттенки, ассоциируясь с гораздо более отвлеченными «замаскированными» образами. Каждый композитор открывал и разрабатывал новую образную сферу по-своему.

Так, например, у Густава Малера экспрессионистская тема звучит уже в «Песне о земле», в Девятой и Десятой симфониях. Здесь музыка воспринимается почти как «реквием» по отходящему старому миру, по безвозвратно утерянным идеалам. Ни один другой композитор до Малера не воплотил с такой эмоциональной остротой и художественной убедительностью образы безнадежной тоски, пароксизмов отчаяния и зловещего гротеска. Несмотря на явные романтические связи этих произведений (например, «Песни о земле»), в них намечены такие типично экспрессионистские образные черты, как предельно обостренный контраст, резкая смена безнадежно трагедийного и бездумно-инфантильного, как нарочитое «искажение» интонаций, ассоциирующихся с образами «идеальной мечты», как гротескная изломанность, превращающая традиционные образы веселья в гримасу сарказма. В рукописи Десятой симфонии над скерцо, обозначенном «il masabre delirio sonope» (то есть «макабрное», бредовое звучание) Малер сделал следующую надпись: «Der Teufel tanzt es mit mir» («Я танцую в объятиях дьявола»). У Малера, который был, быть может, наиболее искренним, глубоким и целомудренным художником в музыкальной культуре Западной Европы

³ К произведениям раннего экспрессионизма, имеющим явно социальный подтекст, можно отнести и оперу Франца Шрекера «Дальний звон».

начала века, постепенно искажается «тема идеалов» прошлого, преображаясь в образы безверия, сарказма и тоски.

Другой венский художник — Рихард Штраус, сформировавшийся в XIX столетии, но принадлежащий и к эпохе модернизма, отразил экспрессионистское мироощущение по-иному. Менее принципиальный и глубокий, более эклектичный, чем Малер, он вначале, казалось, не ощущал разлада с действительностью, не восставал против мелочности, лицемерия буржуазного быта. И все же к самым сильным и безусловно новым относятся страницы его творчества, соприкасающиеся с экспрессионистской образной сферой, но разработанной им по-своему.

В операх «Саломея» и «Электра», впервые на протяжении всей известной нам истории музыки, образы одухотворенной любви уступили место оголенно подчеркнутой эротичности, с оттенком истерии. Но и тема «тоски по утерянному» нашла свое отражение в его творчестве. По мнению некоторых исследователей, лучшие, наиболее искренние и художественно-совершенные страницы наследия Штрауса относятся к комической опере «Кавалер роз», — к сцене, где героиня оплакивает свою утраченную молодость, и к заключительному лирическому трио, пронизанному настроением тоски. Эта же тема зазвучит с новой силой у него много лет спустя в конце его творческой жизни в «Метаморфозах» — произведении, которое воспринимается многими как прощание со старым миром, как признание, что старый мир сам изжил и уничтожил себя. «Сознание утраты» — так формулирует главную творческую тему позднего Штрауса один из современных западных исследователей его искусства⁴.

У Арнольда Шёнберга основой художественного стиля стал концентрат тех образных элементов, которые у Малера или Штрауса либо играли эпизодическую роль в романтическом контексте, либо пронизывали музыкальное произведение, не взрывая при этом изнутри его романтическую оболочку. В монодраме «Ожидание», в цикле поэм «Лунный Пьерро» катастрофическое ощущение

⁴ Mellers Wilfred. Romanticism and the 20-th century. New Jersey. 1957.

приобретает господствующее значение, достигая неврастенической обостренности чувств.

Так, например, монодрама «Ожидание» рисует образ женщины, наталкивающейся на труп своего возлюбленного у порога дома соперницы. В показе сменяющихся картин напряженного ожидания, лихорадочных поисков, безумных страданий на поверхности оказывается хаос темных подсознательных инстинктов. Эротические мотивы окрашены в бредовые истерические тона. Зловещее настроение разряжается катастрофой. Боль смертельной утраты перемежается с муками ревности.

Впервые в музыкальном искусстве внутренний мир человека был показан через образы бреда, безумия, слепых блуждающих инстинктов.

В «Лунном Пьерро» традиционный образ народного театра видоизменен до неузнаваемости. Чудовищные фантасмагории, кровавые видения создают атмосферу тяжелого предчувствия.

В отличие от малеровского героя, «герой» «Ожидания» или «Лунного Пьерро» не столько переживает боль осознанной утраты, не столько испытывает презрение к мельчанию человеческих идеалов, сколько находится во власти обуздавших его «зловещих сил». Не разум, а темные инстинкты господствуют в его отношении к жизни. Это квинтэссенция беспомощных ощущений, фантасмагорического страха, обостренной чувственности.

Альбан Берг, быть может, наиболее талантливый представитель экспрессионистской музыкальной школы, наряду с образами неврастенического страха, воспринятого от его учителя Шёнберга, унаследовал также и «осуждающее» рациональное начало, и трагическое восприятие современности, которые характеризуют искусство позднего Малера.

Так во всяком случае воспринимается его опера «Воцек» — беспощадная картина разложения и гибели «маленького человека». «Темное царство», где нет ни единого «луча света», где господствуют моральное уродство, оголенный эротизм, все подавляющий страх — оно тем не менее вызывает у слушателя не только состояние нервной взвинченности, не только чувство презрения к обществу, утратившему нравственное начало, но и щемящую боль за судьбу маленького, приниженного, задавленного своим окружением человека. Сквозь ост-

рый злой гротеск в музыке последовательно пробивается и образ глубокого сострадания.

Произведения молодого Эрнста Крженека, другого прославившегося в 1920-е годы ученика Шёнберга, по выражению одного немецкого исследователя, несут на себе следы «безрадостной ожесточенности и пессимизма, которые, восставая против себя, принимают форму саркастической гримасы»⁵.

В эпоху второй мировой войны в музыкальных произведениях усиливается тяготение к изображению страшных сторон жизни. Но в эти годы образы «сил зла» в ряде ведущих произведений начинают ассоциироваться с катастрофической атмосферой наступления фашизма. И эта социальная направленность видоизменяет идейную ориентацию экспрессионизма, сближая некоторые его течения с остроактуальными проблемами современности. Как носитель антифашистских идей музыкальный экспрессионизм расширяет свои эстетические границы и приобретает небывалую художественную убедительность.

Экспрессионизм довольно рано перестал быть узко австро-немецким течением. Его влияние ощутимо в творчестве композиторов других национальных школ уже начиная с 1910—1920-х годов. В эпоху же второй мировой войны экспрессионистские черты становятся характерными. Существенно отметить, что их исходным моментом в творчестве французских, английских, венгерских, чешских, американских и других художников далеко не всегда была венская школа. Напротив, свойственный ей полный разрыв с традиционными формами выражения часто препятствовал широкому распространению ее эстетических установок. Жизненной оказалась, однако, образная сфера экспрессионизма в более широком плане. Венская школа, доведшая до крайности экспрессионистские элементы, имевшиеся у Малера, и провозгласившая себя его преемником, тем не менее ни в какой мере не поглотила их, не подавила их художественную актуальность. Быть может, в большей степени, чем Шёнберг, Берг, Крженек и другие представители венской школы, на композиторов 1930—1940-х годов

⁵ Stuckenschmidt H. La musique nouvelle. Paris, 1956, p. 210.

продолжало оказывать самостоятельное воздействие творчество венских «предэкспрессионистов», глубоко связанное с симфоническими и оперными традициями прошлого.

Развитие экспрессионистских черт в музыке эпохи второй мировой войны имеет под собой глубокие причины. Ощущение страшных сторон современной действительности, которые принес с собой фашизм,—его разрушительное начало, бредовые, истерические, иррациональные элементы в его идеологии — все это и в самом деле могло быть выражено лучше всего системой экспрессионистских «макабрных» образов.

Жуткие, кошмарные; уродливые мотивы стали сейчас носителями идей фашизма и войны, достигая в ряде случаев потрясающей силы в изображении наступающих «темных сил», нарастающих бредовых эмоций.

Назовем прежде всего такие творения «отца музыкального модернизма» Шёнберга, как его монодраму «Оставшийся в живых в Варшаве». Вместо эстетской символической поэзии, служившей «программой» его ранних произведений, Шёнберг теперь опирается на актуальные социальные события современности. Он рисует картину массового расстрела людей фашистами, показанную через призму расстроенного сознания одной из жертв, случайно оставшейся в живых. Лихорадочный, бредовый эмоциональный колорит, свойственный ранним произведениям Шёнберга, достигает здесь большой обобщающей силы.

И «Литургическая симфония» Онеггера, создаваемая в разгар войны и рисующая зловещую картину гибели и разрушения; и «Огненный замок» Мийо, изображающий шествие на казнь жертв гитлеровских палачей, и Шестая симфония Воан-Уильямса, выражающая идею духовного опустошения, которое несет с собой война, как и множество других произведений, вплоть до сцены ведьм из «Die Verhaerig» Орфа, воспринимаемой нами сегодня как жуткая пародия на фашистов,— все они прямые потомки того круга образов, который впервые «нащупали», открыли и утвердили экспрессионисты и «предэкспрессионисты» начала века.

В этой типической образной сфере непосредственно проявляется противоречивость эстетических тенденций экспрессионизма. Они обрисовываются теперь для нас

более четко и последовательно, чем это было видно поколению первых десятилетий XX века.

Отрицательные стороны экспрессионизма очевидны. В самом деле, в произведениях этой школы человек впервые показан в столь обедненном и искаженном виде, что художественная преемственность с музыкальным искусством прошлого здесь как будто нарушается. Ведь начиная с эпохи Возрождения образ внутреннего мира человека — драматизм его страстей, мечтаний, переживаний — преломлялся в музыке только через высокопоэтическое, облагороженное, прекрасное начало. Главным «действующим лицом» классического и романтического искусства была всегда высокая духовная личность — мыслитель, поэт, герой. Экспрессионисты же увидели в человеке существо маленькое, приниженное и беспомощное перед лицом «зловещих сил». Они показали страх, приводящий к распаду человеческой личности.

Одностороннее восприятие мира — также отрицательная черта экспрессионистской эстетики, в огромной степени сужающая выразительные возможности музыки. Если у Малера, от которого венские экспрессионисты ведут свое происхождение, образы тоски, пароксизмов отчаяния или гротеска встречались внутри широкой гаммы разных эмоциональных оттенков, то в произведениях Шёнберга и его школы все подчинено выражению идеи «заката».

В высшей степени показательна в этом отношении опера «Воцек» — одно из самых реалистических произведений венской школы экспрессионистов. Интересно, в частности, сравнить либретто Альбана Берга с драмой Бюхнера, послужившей для него основой. В «Воцেকে» Бюхнера социально-обличительная линия гораздо более подчеркнута, чем в либретто оперы. Согласно одному из авторских эскизов, драма должна была заканчиваться революционной сценой суда, в которой обвиняемый Воцек становится обвинителем буржуазного общества. У Берга же нет ни протеста, ни борьбы, ни веры. Есть только равнодушие и безволие, тупость и животные инстинкты, есть страх, боль и смерть.

Даже проблески света, встречающиеся в опере, использованы как средство усиления катастрофической идеи. В цепи безнадежных картин, рисующих разные формы принижения чело-

веческой личности и последовательно приводящих к убийству и самоубийству, проскальзывает один жизнеутверждающий мотив — мотив материнства и детства. Но какую страшную роль он призван сыграть в контексте всех событий! Он придает особенную душераздирающую остроту общему колориту безнадежности. Заключительная сцена оперы (ребенок, весело скачущий на воображаемой лошадке, в то время как неподалеку лежат трупы его матери и отца) обобщает катастрофическую концепцию всего произведения — разложение и гибель общества, в котором только неразвитое инфантильное сознание спасает от ощущения краха.

И в музыкальных произведениях эпохи второй мировой войны, где экспрессионистские образы начали отождествляться с более широкими социальными темами, мотив страха и ужаса все еще сохраняет свое господствующее положение. А образы просветления, встречающиеся, например, у Онеггера или Мийо, воспринимаются скорее как молитва, мольба или слабый проблеск надежды, чем как образ твердой веры или силы, вступающей в единоборство с носителями зла. Ужас перед гигантским наступлением чудовищных, все сокрушающих сил фашизма и войны — «типическая тема» музыкального творчества 1940-х годов.

В чем же жизнеспособные тенденции экспрессионистской образной сферы?

По-видимому, в том, что образ ужаса и беспросветного мрака, характерного для экспрессионистских произведений, является своеобразной формой протеста — отрицания страшных сторон современного мира. Не говорит ли он о неприятии его с позиций гуманизма, разумеется, гуманизма своеобразно понимаемого, ограниченного, лишённого пафоса веры и борьбы, но все же с позиций тех высоких духовных идеалов, которые в большой мере утрачены в эпоху империализма? Не характеризует ли он бесчеловечность и безумие фашизма, оставившего такой глубокий след в культуре современного мира?

Разумеется, экспрессионизм отразил только одну сторону нашей современности. Его ограниченность очевидна. И тем не менее в пределах своей темы — темы далеко не побочной для культуры XX века, он сумел создать образы островыразительные и убедительные, которые

стали носителями идеи неприятия страшного начала эпохи империалистических войн и фашизма.

Сегодня нам достаточно услышать «Фантастическую симфонию» Берлиоза, чтобы возродить мироощущение героя «Исповеди сына века» Мюссе. Прослушаем одну Девятую симфонию Бетховена и в нас оживает оптимизм, вера и сила поколения, поднявшегося на революционное преобразование мира. В таком же плане музыка экспрессионистов вводит нас в душевный мир людей, болезненно переживающих «гибель своих богов». Подобно тому как гротескно-уродливые образы «Шабаша ведьм» из «Фантастической симфонии» Берлиоза, его эмоциональная неистовость выражали негативное отношение романтиков к отрицательным сторонам современной им культуры, культуры «банкиров и торгашей», так гиперболизация ужаса у экспрессионистов обобщает идею неприятия социальных «сил зла» нашего времени. С большой эмоциональной силой они изобразили деградацию общества, утратившего понимание великих гуманистических идеалов. Вот почему в музыкальных произведениях, рисующих картины гигантской схватки с силами реакции, образы насилия, опустошения и смерти почти всегда уводят к образно-эмоциональной сфере экспрессионизма.

ЛЕГЕНДА И ПРАВДА О ДЖАЗЕ

В 1920-х годах в Соединенных Штатах была поставлена пьеса из жизни американских негров («Порги» Дюбоза Хейварда), в которой подлинно народное негритянское искусство, великолепные хоровые песни «спиричуэлз», противопоставлялись «развращенному» городскому джазу. Несколько лет спустя композитор Джордж Гершвин создал на основе этой пьесы национальную оперу «Порги и Бесс». Однако трагические образы из жизни негритянского народа получили в опере воплощение в большой мере посредством выразительных приемов джазовой музыки.

В сопоставлении этих фактов вырисовывается глубокая внутренняя противоречивость джаза.

Она обнаружилась уже в самые первые годы его становления. В самом деле, джаз возник как выражение духовной опустошенности «послевоенного поколения» буржуазной Европы и Америки (имеется в виду первая мировая война 1914—1918 гг.). Джазовые мотивы были известны на американской эстраде еще в конце прошлого столетия. Однако тогда они не привлекали особого внимания¹. Как ироническая гримаса, как гротескная насмешка над утраченными идеалами, как средство откровенно чувственного наслаждения джаз был порождением американской городской культуры послевоенного периода.

Вместе с тем, если мы попытаемся отрицать народные негритянские элементы в знакомом нам эстрадном и

¹ Даже в 1910 году джаз-оркестр, появившийся в Нью-Йорке, не произвел никакого впечатления. Но уже через пять-шесть лет джаз вытеснил в Америке все другие формы легкой бытовой музыки.

танцевальном джазе, то сразу столкнемся с неразрешимыми противоречиями. Почему, например, наряду с эстрадным «коммерческим» джазом все время продолжает существовать «импровизационный джаз», чрезвычайно близкий по стилю народной негритянской музыке? Почему многие выразительные элементы джаза — исключительное ритмическое богатство, интонационное своеобразие, некоторые специфические приемы инструментовки — обладают таким сильным эмоциональным воздействием и проникают во многие выдающиеся музыкальные произведения современности? Как быть, наконец, с искусством американского композитора Гершвина — брызжущим силой, проникнутым поэтичностью и, тем не менее, неразрывно связанным с типичными оборотами музыкальной речи джаза?

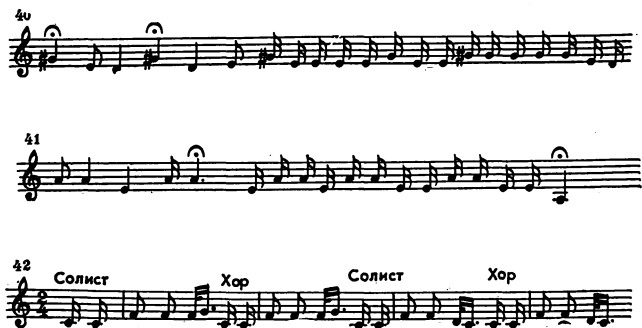
Ответить на эти вопросы не просто. К тому же, проблема художественных истоков джаза в чрезвычайной степени усложнена тем обстоятельством, что кристаллизация джаза как формы легкой городской музыки предшествовала «открытию» ряда неизвестных прежде пластов народной культуры Америки. Полные интересных неожиданностей публикации американских музыковедов и фольклористов стали всеобщим достоянием только после того, как легенда о народно-негритянской сущности эстрадного джаза прочно утвердилась.

В силу инерции всю эту проблему много лет продолжали рассматривать с тех же самых, ныне опровергнутых позиций. Но именно фольклорные исследования последних десятилетий, исследования, относящиеся как к музыке американцев, так и к искусству Африки, позволяют нам сегодня развеять многие легенды о якобы народно-негритянском характере эстрадного джаза и поставить по-новому вопрос о взаимоотношении в нем негритянских и европейских наслоений.

К заблуждениям 20-х годов относится широко внедрившееся в капиталистической Европе представление, будто джаз является одной из форм первобытного африканского фольклора, способного вдохнуть новую жизнь в «дряхлающее искусство Европы». Многие западноевропейские композиторы (Ф. Пуленк, Ж. Орик, Д. Мийо, А. Онеггер, П. Хиндемит, Э. Крженек и др.) усматрива-

ли в джазе аналогию с недавно открытым пластическим искусством Африки, оказавшим значительное влияние на новейшую западноевропейскую живопись и скульптуру².

В действительности же не только коммерческо-эстрадные виды джаза, но и импровизационная джазовая музыка ни в какой мере не совпадают с музыкой африканцев. Достаточно даже поверхностного ознакомления с некоторыми образцами негритянского фольклора США, сохранившими в наиболее «чистом» виде свой африканский склад, чтобы убедиться, как бесконечно далеки эти одноголосные напевы от типичных интонаций джаза:



В высшей степени знаменательно, что в самой Африке — ни среди «европеизировавшихся» городских жителей, чрезвычайно восприимчивых к классической музыке и к хоровому искусству, ни среди населения, продолжавшего жить в гуще лесов и полностью сохранившего национальный уклад, — долгое время не прививался американский джаз. Вплоть до периода второй мировой войны почти все попытки в этом направлении оказывались тщетными.

² Скульптура, вывезенная из недр Африки на рубеже XIX—XX веков, сыграла заметную роль в развитии модернистского искусства. Откровенное заимствование мотивов из африканского пластического искусства проявляется в творчестве раннего Пикассо, Матисса, Дерена, Модильяни и ряда немецких экспрессионистов, в скульптуре Эпштейна и других.

Таким образом, если джаз и представляет собой один из видов негритянского искусства, то следует признать, что его нельзя рассматривать как разновидность исторически сложившегося и мало эволюционировавшего фольклора. Это особый вид фольклора, успевшего вступить в сложное взаимодействие с какими-то другими художественными формами и переродившегося в принципиально иное явление. В этом длительном процессе скрещиваний и наслоений, завершившемся в первой четверти нашего столетия кристаллизацией современного джаза, большая роль принадлежала национально-американской разновидности музыкального театра, носящей название «театра менестрелей» («minstrel show»).

У Марка Твена в повести «Приключения Гекльберри Финна», в которой с гениальной лаконичностью отражены многие типичные особенности культуры Южных штатов прошлого столетия, есть характерный эпизод, связанный с театром (спектакль, организованный «герцогом» и «королем»). Действительно, вдоль реки Миссисипи — главной артерии, соединяющей самые отдаленные сельские районы Юга, — плыли бродячие артисты, современные потомки средневековых менестрелей. Остановившись в селениях и провинциальных городках, они развлекали местную публику. Из этих, вначале случайных, сборных трупп с неопределившимся репертуаром постепенно сложился «театр менестрелей», обладавший своим вполне оформившимся условным стилем, своими национальными музыкальными формами. Оставаясь вне поля зрения европейского музыкального мира, он широко привился на всей территории Соединенных Штатов, от канадской до мексиканской границ, как в крупных городах, так и в самой захолустной провинции.

Наиболее характерной особенностью «театра менестрелей» была его маскировка под негритянское искусство. На Севере его принимали за подлинно негритянский театр и даже называли африканской или эфиопской оперой. Артисты-«менестрели», все без исключения белые³, выступали на сцене обязательно загримированными под чернокожих и исполняли танцы и песни,

³ Только в 1925 году впервые состоялось совместное выступление белых и черных «менестрелей».

которые они подбирали, странствуя вдоль негритянских районов Юга. Вплоть до начала XX века «театр менестрелей» продолжал обогащать свой репертуар, используя поездки по далеким районам страны. Артисты открывали различные образцы американского фольклора, изменяли их в соответствии с общим стилем представления и затем преподносили с «менестрельной» эстрады.

Именно специфический стиль «театра менестрелей» и определил эстетическую ограниченность его музыкального репертуара, привел к искажению и уродованию негритянского фольклора. «Театр менестрелей» расцвел после гражданской войны 1861—1865 годов, когда в стране угасла последняя вспышка воинствующего пуританства и умерла старая культура периода национально-освободительной борьбы конца XVIII столетия. Последняя треть XIX века в США — эпоха безудержной капиталистической конкуренции и лихорадочных спекуляций — характеризовалась расцветом буржуазной обывательщины. Именно в этот период началась широкая добровольная «экспатриация» американских художников (Уистлер, Иннес в живописи, Мак-Доуэлл в музыке и др.), покинувших свою родину для поисков в Европе подлинной художественной среды.

«Американская театральная публика... пряталась за стеной ограниченного мещанского самодовольства. Ее вкусы в театре отразились в обильной сентиментальности и в экстравагантном смешении музыки, танца и драмы»⁴, — пишет один из историков американской музыки.

Характерно, что в годы, предшествующие гражданской войне, когда к негритянскому вопросу относились с морализующей серьезностью, образ негра в американском искусстве олицетворял сентиментальный, страдающий «дядя Том». Но в эпоху расцвета «менестрельного театра» «дядя Том» был вытеснен из сферы искусства; его место занял всем знакомый комедийный образ Топси (из того же романа Бичер-Стоу). Бесчисленные буффонные «потомки» Топси заполнили американскую эстраду.

Артисты «менестрельных комедий» выступали на сцене загримированными не просто под негров, а под кари-

⁴ Sabin P. Early American Composers and Critics. — «Musical Quarterly», 1938, April.

катуру на американского негра. Темная неподвижная маска, на которой резко выделялись огромные, нарушающие все пропорции лица светло-розовые губы, белоснежный оскал зубов — этими двумя-тремя гротескными штрихами создавался условный внешний облик «менестрельного негра». Комические телодвижения, утрировавшие завидную мышечную свободу и гибкость, свойственную неграм, определяли характер «менестрельных» танцев. Текст песен произносился не на английском языке, а на окарикатуренном диалекте южных негров. Нетрудно представить себе, какие видоизменения претерпевал и музыкальный негритянский фольклор, вырванный из родной почвы и перенесенный в чуждую ему среду гротескной эстрады.

По дошедшим до нас образцам «менестрельных» мелодий мы можем с достоверностью установить, что музыка «менестрельных» номеров основывалась вовсе не только на негритянском фольклоре. Здесь имело место явное скрещивание англо-кельтских народных баллад с городскими песенками легкого жанра, а также с некоторыми характернейшими особенностями негритянской музыки. «Менестрельные» песенки, как правило, мало отличаются от мелодий бытовых англо-американских песен или вокальных ансамблей (с параллельным голосоведением). Присущий же им негритянский колорит создавался при помощи следующих приемов:

1) прежде всего, посредством характерного инструментального сопровождения барабана и в особенности банджо. Банджо был народным инструментом американских негров далекого Юга. Применение барабана, также чрезвычайно распространенного в светской негритянской музыке, восходит к традиционным ударным инструментам Африки;

2) через особые гармонические обороты так называемых «парикмахерских гармоний» («barbershop harmony») ⁵. Это параллельное последование септаккордов, возникшее, по-видимому, в связи с аппликатурой банд-

⁵ В парикмахерских южных провинциальных городов негры в ожидании очереди играли на банджо, подобно тому как у нас клиенты читают газеты или журналы. Чрезвычайная популярность этих гармонических последовательностей, характерных для банджо, способствовала появлению термина «парикмахерская гармония».

жо, стало очень типичным также и для хоровых многоголосных песен негров («спиричуэлз»):



Впоследствии «парикмахерские гармонии» перешли в джаз.

3) кроме этого, негритянский колорит проявлялся в пентатоническом строе некоторых подголосочных мотивов; в умеренном применении синкоп, в частом «дробном» противопоставлении сольных и хоровых элементов. Последний прием, очень распространенный в вокальной музыке американских негров, мог быть перенесен из хоровой практики жителей Африки.

По образцу белых «менестрелей» сложились впоследствии «менестрельные» группы негритянских комедиантов. Как представители народа, обладающего выдающейся музыкально-творческой одаренностью и непостижимой способностью к импровизации, они непрерывно обогащали хореографический и музыкальный репертуар «менестрельного» представления. Но эстетическая ограниченность самого жанра была уже predetermined.

Трагедия негритянского художника началась с того момента, как он был вынужден создавать образы «негров» в соответствии с требованиями и искаженными представлениями белого буржуазного обывателя. Как это ни парадоксально, негр-артист впервые выступил на американской сцене в роли белого «менестреля», загримированного под негра. До наших дней негр на амери-

канской коммерческой эстраде остается клоуном, шутом, балаганщиком, столь непохожим на одухотворенно-трагический образ негра, который раскрывается в музыке подлинно народных «спиричуэлз».

Ни одному из крупнейших негритянских артистов, имена которых блистали на комедийной эстраде Бродвея⁶, так и не удалось до недавнего времени, вопреки всем стремлениям, перешагнуть черту, отделяющую комедиантов от артистов серьезной драмы. Ведь даже Поль Робсон, признанный в Европе как один из величайших исполнителей шекспировского Отелло, не мог у себя на родине продолжить свою театральную-артистическую деятельность.

От шутовских традиций «менестрельного» театра и ведет начало непримиримо враждебное отношение широких негритянских кругов к ложнонегритянской музыке коммерческой эстрады.

И все же черты живого народного искусства, присутствующие в «менестрельных» комедиях, неизбежно — хотя бы частично — пробивались через оковы эстрадной эстетики. В частности, многие прекрасные лирические песни американского композитора Стивена Фостера, которые приобрели впоследствии значение общеамериканского фольклора, были написаны им для псевдонегритянских «менестрелей». Но Фостеру, постоянно прислушивавшемуся к пению негров, работавших на верфях, удалось возвыситься во многих своих «африканских песнях» над условно буффонным стилем «менестрельной» музыки и воплотить в них серьезность и целомудренность подлинного народного искусства.

В высшей степени интересно, что Дебюсси в своей фортепианной прелюдии «Minstrels» (название которой у нас без всяких пояснений переводят словом «Менестрели», вызывая тем самым ложные программные ассоциации со средневековыми бродячими музыкантами) преломил именно негритянские элементы «менестрельной» музыки: игру на банджо (пример 44а), барабанные звучания (пример 44б), синкопированные ритмы и пентатонические обороты (пример 44в), «парикмахерские гармонии» с мелодическими подголосками (пример 44г):

⁶ Например, Берт Уильямсу, Сисслу и Блэйку, Флоренс Миллс и многим другим.

Modéré

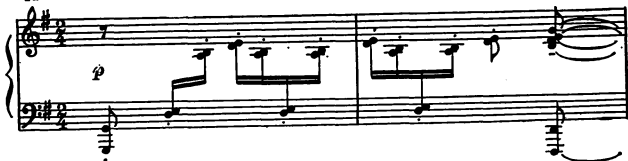
44^a

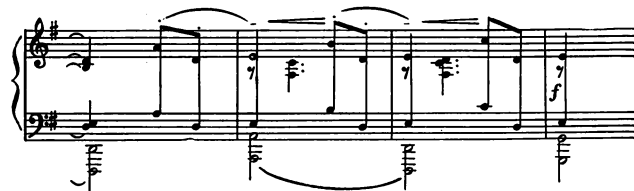


44^b



44^c





Дебюсси как бы отобрал из «менестрельной» музыки негритянские фольклорные элементы, отбросив в сторону присущую ей сентиментально-банальную мелодику легкого жанра.

Превращение «комедии менестрелей» в джазовое ревю Бродвея свершилось в период массового крушения иллюзий, последовавшего за началом первой мировой войны. Представители буржуазно-обывательских кругов, маскирующие под ложным весельем опьянения внутренне безверие и тоску, утратили восприимчивость к наивно сентиментальным клоунадам прошлого столетия. Новая публика требовала все более острых, возбуждающих, чувственно-эротических средств. Тогда-то артисты и предприниматели эстрады начали поиски нового музыкально-хореографического репертуара. И в далеких, экзотических краях, в сфере господства негритянских и латиноамериканских культурных влияний — на Антильских островах, в Новом Орлеане, в Калифорнии — они нашли свое «золотое руно» — ранний джаз.

Это был, собственно говоря, еще не джаз, а лишь «материал» джаза — его основной источник и непосредственный предшественник. В латиноамериканских землях (здесь имеются в виду и те районы, которые в прошлом столетии были захвачены США) расцвела негритянская музыка с ее ошеломляющим своеобразием. Она заметно отличалась от серьезных хоровых «спиричуэлз»,

связанных с англо-кельтской культурой. Взаимное скрещивание африканского фольклора с местной креольской музыкой привело к новому виду светского негритянского фольклора. Даже в раннем джазе еще очень ощутима связь со многими особенностями креольского фольклора, например, такими, как исключительное господство песен любовного содержания. В частности, не исключено, что известные негритянские песни «блюзы» являются отображением креольских меланхолических любовных песен «el abandonado».

Своеобразные песни-танцы, так называемые «danza», с полиритмией, развертывающейся на фоне особенной двухдольности⁷, широчайшее использование ударных свойств инструментов, характерный стиль танца с раскачиванием всего корпуса, бедер, плеч, продолжающий традиции испано-цыганских танцев,— эти черты креольского фольклора оставили заметный след в раннем джазе.

Приводимые ниже образцы ритмических схем и мелодических отрывков из креольских «danza» свидетельствуют об их близости хорошо известным всем образцам ранней джазовой музыки:



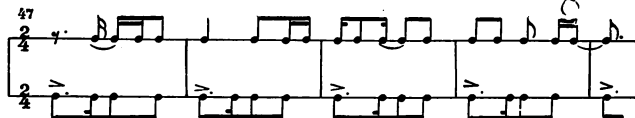
⁷ Как и в двухдольности джаза, обе доли такта акцентируются, но первая связана с протяжным звучанием, а вторая — с ударным.

Allegro

Кассадос. «Хабанера»



Ритмическая схема кубинской румбы



Кубинский танец «Танго конга»



Негритянские шумовые оркестры (bands) с огромным количеством ударных и глассандирующих инструментов тоже сложились в районах латиноамериканской культуры — в частности, в Новом Орлеане, славившемся еще в прошлом столетии своей площадью Конго⁸, где на протяжении многих поколений негры собирались по праздникам для танцев. Оттуда и был вывезен в северные города первый подлинный негритянский оркестр, получивший название «джаз-банд».

Как только городская эстрада открыла и «усыновила» эту в высшей степени своеобразную музыку далекого Юга, она сразу надела на нее свою условную гримасничающую маску и втиснула ее в рамки «менестрельных» музыкальных шаблонов. Этот момент знаменовал собой рождение эстрадного джаза.

Много лет спустя, после того, как джаз стал модой и «лозунгом дня» западного мира, были опубликованы интересные подробности, касающиеся формирования собственно джазового стиля. Оказывается, что судорожные движения джазовых танцев, их откровенная эротич-

⁸ Это бытовое название. Подлинное — Place de Beauregard.

ность, их варварские выкрики и завывания были заимствованы непосредственно из многочисленных притонов, рассеянных вдоль тихоокеанского побережья США. Негры-музыканты этих притонов постепенно создавали законченный непристойно-чувственный стиль в музыке. Именно они-то и стали «основными кадрами» первых эстрадных джазов. Заметим попутно, что само слово «джаз» тоже зародилось в притонах далекого Юга более чем полвека тому назад.

Таким образом, коммерческий джаз Бродвея образовался из разных напластований. На негритянскую народную музыку наслоились условные музыкально-драматические формы «менестрельной комедии». Кроме того, специфические приемы «пьяной музыки» притонов придали ему его разнузданно-чувственный характер.

Дальнейшее развитие коммерческого эстрадного джаза, происходившее на глазах нашего поколения, общеизвестно. С молниеносной быстротой, через десятки тысяч мюзик-холлов, кафешантанов, танцзалов, посредством миллионов грампластинок, популярных песенок, радио и кино,— коммерческий джаз распространился по городам всего капиталистического мира и, скрещиваясь дополнительно с национальными формами музыки легкого жанра в разных странах, наплодил множество джазовых разновидностей.

Однако двойственность этого жанра, эксплуатирующего народное искусство, привела к тому, что параллельно эстраднему коммерческому джазу и в противовес ему развивалось и другое направление джаза, которое мы назовем условно «импровизационным джазом»⁹, так как элемент творческой импровизации играет в нем определяющую роль.

Не являясь подлинно народным искусством, импровизационный джаз, тем не менее, во многом действительно близок народной негритянской музыке. В стремлении уберечь себя от мертвящих шаблонов эстрады, от

⁹ В 1920-х годах он назывался «hot jazz». После второй мировой войны произошло возрождение старого новоорлеанского, импровизационного стиля, который получил название «классического джаза».

ее пошлости и эротичности, музыканты импровизационного джаза создали высокооригинальное искусство, обладающее богатыми выразительными возможностями. Именно в импровизационном джазе звучит искреннее поэтическое настроение печальных народных «блюзов», чувствуются огненность, темпераментность, непосредственность подлинных негритянских танцев.

Анализ выразительных средств импровизационного джаза не входит в тему нашей статьи. Все же, поскольку эта разновидность джаза до недавнего времени была относительно мало известна у нас, некоторые особенности, отличающие его от коммерческого джаза, требуют освещения.

В противоположность статичной, примитивной и стандартной музыкальной форме эстрадного джаза музыка импровизационного джаза всегда внутренне динамична благодаря напряженности, создаваемой импровизацией. Хотя сам принцип ансамблевой импровизации заимствован из народной музыкальной практики негров, не следует все же думать, что джаз использует только простейшие музыкальные формы.

Импровизационный джаз возникает на основе предварительно созданного музыкального «сценария». Более всего уместна здесь аналогия с импровизационной «комедией масок». Это искусство, требующее большой предварительной практики, развитой фантазии и творческой и исполнительской техники, высокой музыкальной культуры. Так, Дюк Эллингтон, один из наиболее выдающихся музыкантов современного импровизационного джаза, работал над ансамблевой импровизацией ежедневно по несколько часов.

Далее. В отличие от монотонного, механического ритма коммерческого джаза ритм импровизационного джаза поразительно разнообразен. Его сложнейшая многоплановая полиритмия, возникающая на основе джазовой двухдольности (иногда реально звучащей, а часто только подразумеваемой), не имеет прототипов в музыке европейских народностей. Кроме того, поразительная точность акцентов сочетается в джазовом исполнении со своеобразным расхождением на «слабых» долях с биением европейского ритма (тончайший эффект, не поддающийся нотной записи).

Коммерческому джазу чужды не только остро выра-

зительные ритмы импровизационного джаза, но и его сложная, красочная полифония, выросшая из народного подголосочного стиля, и ярко оригинальные приемы интонирования, сохраняющего народно-негритянское «глиссандирование» и свободный, «детонирующий» строй¹⁰.

В целом коммерческий джаз, паразитирующий на импровизационном джазе, безмерно упрощает, стандартизует и опошляет его творческие находки.

20-е и 30-е годы были периодом «больших надежд» для джазofilов, когда казалось, что импровизационный джаз может развиваться в подлинное, высокое искусство. Однако с самого начала у него на пути встали серьезные препятствия. Композитор, работающий на эстраду Бродвея, имеет материальную поддержку, в то время как музыкант импровизационного джаза оказывается не в лучшем положении, чем любой художник США, работающий в сфере серьезного искусства. Он творит и исполняет для узкого круга любителей или для себя. Он лишен прочной материальной основы, которая давала бы ему возможность углубиться в творческие искания.

Серьезно тревожит американских энтузиастов джаза в настоящее время и вопрос, не слишком ли органично сросся импровизационный джаз с эстетикой Бродвея. Рожденный от «менестрельной комедии», он все-таки унаследовал многие ее «родовые» черты.

С момента рождения и до наших дней джаз раздирает его двойственная природа. Народные и эстрадные элементы персплелись в нем в неразрывном сочетании. Потому-то джаз породил как чувственно-эротическую «музыку толстых», так и прекрасные «блюзы» Уильяма Хенди или Джорджа Гершвина. Потому-то джазовые мотивы звучат и в кабаках Гарлема, и в репертуаре Поля Робсона. Решение вопроса о том, какие из взаимно противоречивых элементов возьмут верх в этом сложном художественном организме, всецело связано с общей судьбой серьезного искусства в Соединенных Штатах.

¹⁰ Некоторые тоны звукоряда, преимущественно терции и сексты, не являются фиксированными тонами, а колеблются между мажорными и минорными вариантами.

ДЖОРДЖ ГЕРШВИН И ЕГО ОПЕРА

1

Гершвин пришел к опере «Порги и Бесс» необычным путем.

Юноша из нью-йоркского Истсайда — бурлящей, многонациональной трущобы гигантского города, — он не был связан ни с консерваториями, ни с университетскими кафедрами, где по традиции формируются кадры американских композиторов. Его художественной школой была музыка демократического быта: песни, звучавшие на улицах, духовые оркестры, музыка танцевальных залов, клубов, кино, комедийный театр. И свой профессиональный путь Гершвин начал с нотного магазина, где для рекламы он исполнял новинки современной музыки в легком жанре. Его выдающийся импровизационный и мелодический дар сразу привлек внимание деятелей музыкальной эстрады. В восемнадцать лет Гершвин впервые выступил как композитор, автор музыки к популярной театральной постановке. Вскоре его имя заблистало разноцветными огнями на Бродвее, и на улицах американских городов стали звучать мелодии его песен. Еще не достигнув двадцати пяти лет, он стал одной из популярнейших фигур театрального мира Нью-Йорка, а затем — Лондона и Парижа.

Десятки молодых американцев, вступивших на тот же путь, что и Гершвин, навсегда застревают на Бродвее, отравленные его атмосферой «золотой лихорадки». Но громадный талант Гершвина открыл перед ним другие перспективы. Из автора популярных песен он превратился в композитора-симфониста общенационального значения. Этот перелом в его творческой жизни связывается с появлением знаменитой «Рапсодии в блюзовых тонах».

Годы, когда Гершвин начинал свою деятельность, совпали с «ранним детством» джаза. В этом своеобразном искусстве черты негритянского фольклора причудливо переплелись с американской музыкой легкого жанра; яркая самобытность, острая выразительность сочетались с вульгарностью и разнузданностью, свойственными американской эстраде тех лет. Эти черты отпугивали публику, воспитанную в традициях классической музыки, но многие чуткие музыканты сумели разглядеть за крикливой внешней оболочкой подлинно художественные черты.

В ту пору джаз, представленный блюзом, фортепианным регтаймом, ранним джаз-бандом, еще не переродился в стандартный коммерческий суинг 30—40-х годов; его народно-импровизационное начало было выражено более или менее непосредственно.

Одному из известных музыкантов легкого жанра — Полю Уайтмену пришла мысль перенести элементы джаза в область симфонической музыки. Он задумал дать концерт из произведений, раскрывающих различные выразительные возможности этого нового музыкального вида. Идея «симфонизации джаза» сразу же заинтересовала многих выдающихся музыкантов Нью-Йорка¹. Для этой программы Гершвину было поручено создать крупное произведение для фортепиано и симфонического оркестра, основанное на джазовых темах. Он с увлечением принялся за работу и в феврале 1924 года родилась «Рапсодия в блюзовых тонах»².

Однако же Рапсодия Гершвина написана вовсе не в стиле блюзов. Это симфоническое произведение в европейских традициях, во многом опирающееся на пианизм Листа и Рахманинова. Но композитор воплотил в нем

¹ Среди лиц, финансировавших концерт Поля Уайтмена, были Рахманинов, Хейфец, Крейслер и другие.

² Принятый у нас перевод «Рапсодия в стиле блюз» неточен. Сам Гершвин долгое время не мог найти для нее подходящего названия. За несколько дней до концерта брат композитора Айра Гершвин (впоследствии известный автор поэтических текстов к песням музыкальных комедий) посетил художественную выставку, где демонстрировались этюды «в серых тонах», «в зеленых тонах» и т. д. Под этим впечатлением он предложил назвать пьесу «Рапсодией в блюзовых тонах». Композитору понравилась игра слов: по-английски «в блюзовых тонах» означает одновременно «в голубых тонах» (blue — синий или голубой).

самобытные, «неприглаженные» черты раннего джаза, бьющую через край темпераментность, свободную импровизацию, яркие «варварские» краски. Гершвин уловил захватывающие, синкопированные ритмы джаза, необычную температуру блюзов, воспроизводящую вокальную манеру негритянских певцов. Образы и интонации, сложившиеся вдали от академической музыкальной среды и независимо от нее, он выразил средствами европейского симфонизма, соединил их с художественными приемами классической музыки.

Первая рапсодия Гершвина несколько рыхла по форме, автор ее еще не в полной мере овладел симфоническим мастерством. И тем не менее она обладает неувыдающей красотой. Вдохновенность мысли, обаяние и сила таланта «брызжут» из каждого такта партитуры.

После Рапсодии Гершвин — уже прославленный композитор — поехал в Париж — «Мекку» модернистского искусства 20-х годов, куда совершали паломничество многие американские писатели и художники «послевоенного поколения». Равель, у которого он хотел брать уроки композиции, посоветовал ему «оставаться перво-сортным Гершвиным, а не превращаться во второстепенного Равеля». Сергей Прокофьев сказал ему, что если он «позабудет доллары и светскую жизнь», то из него может выйти настоящий художник. И кумир Бродвея не побоялся сесть на ученическую скамью и углубиться в изучение контрапункта и теории.

Гершвин создал в последующие годы ряд произведений в традициях классических жанров, в их числе фортепианный концерт (1925), овеянный глубокой поэтичностью. В самобытной манере он объединил два современных направления фортепианной музыки: французский импрессионизм и пианистический стиль Рахманинова. Джазовые элементы ощутимы здесь лишь в прихотливой и виртуозной игре ритмов, отчасти в смелых диссонансах, новых для той эпохи. Содержание оркестровой программной пьесы «Американец в Париже» (1928) типично для американской литературы того периода («Темный смех» Шервуда Андерсона, «42-я параллель» Джона Дос Пассоса, ряд рассказов Лэнгстона Хьюза и множество других). Написанные в тот же период Вторая рапсодия, Кубинская увертюра, фортепиан-

ные прелюдии говорят об увлечении традициями европейской музыки³.

Но самое крупное достижение Гершвина — музыкальная драма «Порги и Бесс» — отнюдь не связано с художественной атмосферой Европы 20-х и 30-х годов. Мысль о создании народной оперы возникла у него под впечатлением на шумевшей в США в конце 20-х годов пьесы Дюбоза Хейварда «Порги» на сюжет из жизни негритянской бедноты. По своей реалистической направленности пьеса эта отличалась в равной степени и от современного модернистского искусства, и от легкожанровой эстетики Бродвея, с которой Гершвин не порывал до конца жизни. Чтобы проверить свой замысел, он отправился в южные районы страны и несколько месяцев провел среди «героев» будущей музыкальной драмы, в самой гуще беднейших слоев негритянского населения, изучая особенности их музыки, речи, быта, душевного склада. Он участвовал в их хоровом пении и даже бывал принят неграми в качестве запевалы — невиданный почет для «белого», говорящий о том, как глубоко проник Гершвин в строй негритянской музыкальной речи.

Так появилась музыкальная драма «Порги и Бесс» — итог всего творческого опыта композитора. Опера эта сыграла исключительную роль в истории американской культуры: премьера ее, состоявшаяся в Бостоне в 1935 году, ознаменовала рождение первой национальной оперы США.

2

В каждой стране формирование национально-музыкальной школы протекает по-своему. Так, в Германии первая национальная опера воплотила «лесную романтику» немецкого сказочного фольклора. Французский музыкальный театр эпохи романтизма сложился на основе традиций исторической драмы и декоративного

³ Особого освещения заслуживала бы работа Гершвина в области легкого жанра. Он написал музыку к полусотне театральных постановок. В отличие от своих американских собратьев, композитор в своих произведениях очищал музыку Бродвея от ходульности, безвкусицы, примитива и обогащал ее приемами классической музыки. Особенно высокого художественного уровня он достиг в пьесе «О тебе я пою» (1931), остроумной и тонкой сатире на американскую демократию.

спектакля. Реалистическая бытовая комедия оказалась самым ярким явлением музыкального театра Чехии. История национальной оперы в России открывается народной трагедией.

Единого «рецепта» в истории искусства не бывает. И все же, разные по стилю и художественному значению, все национальные оперы отвечают одному общему условию: они воплощают передовые народно-национальные идеалы посредством художественных образов, органичных для культуры данного народа. Открывая новые пути, они одновременно опираются на традиции ряда поколений.

«Порги и Бесс» — первая опера американского композитора, ответившая на эти требования в высокохудожественной и самобытной форме.

Почему же сюжет из негритянской жизни, из быта захолустной провинции стал темой современной общамериканской национальной оперы?

Прежде всего потому, что именно с героями данной драмы, с их психологией, переживаниями и чаяниями неразрывно связана гуманистическая идея, которой проникнута опера Гершвина.

Среди простых людей Америки издавна живет протест против «коммерческого» уклада жизни городов США, против его иссушающего душу практицизма, его поверхностной стандартной культуры. Начиная с Марка Твена, Уолта Уитмена, Брет Гарта, Джека Лондона, литература США проникнута мечтой об освобождении человека от удушающих норм американского образа жизни, от его ханжеской морали, давящих общественных условностей⁴. Из всех разнообразных прослоек американского населения именно негры, живущие вдали от городов, в наименьшей степени поддались омертвляющему воздействию американского городского быта. Они сохранили силу, свежесть и остроту чувств, естественность в отношениях друг с другом. Полунищие и полуголодные герои оперы Гершвина живут в рабочем поселке отдаленной провинции. Их жизнь, протекающая на улице, всегда насыщена событиями, озарена внутренним огнем, полна красок. У них страстные, сильные, цельные

⁴ Не в этой ли любви к «маленьким» людям «одноэтажной Америки» кроется одна из причин обаяния рассказов Уильяма Сарояна?

чувства. С одинаковой остротой они воспринимают и трагические, и комические стороны жизни. Даже их неграмотная речь сверкает богатыми выразительными отсылками. Окружающая их стихия моря и леса так же противостоит серым каменным глыбам небоскребов Нью-Йорка или Чикаго, как их свободные и гуманные отношения — буржуазной морали больших городов.

Конфликт, вокруг которого развивается действие оперы,—душевная борьба негритянки Бесс между длинной любовью к ней Порги, возвышающей ее в собственных глазах, и влечением к низменным чувственным наслаждениям. В этом конфликте, по существу, олицетворено столкновение двух миров. Не случайно единственный отрицательный персонаж оперы — пришелец из гарлемских кабаков Нью-Йорка. И подобно тому, как щегольская «лакированная» внешность Спортинг Лайфа отличается от деревенской одежды Порги, так и его развращенная мораль резко контрастирует с детским по чистоте и цельности духовным обликом безногого бедняка. А когда в конце оперы Порги в поисках покинувшей его Бесс готов отправиться на своей тележке за тысячу километров, то зритель поражен не юмористической стороной положения, а беспредельностью человеческой веры и любви.

Именно этот момент сюжета подчеркнул своей музыкой Гершвин.

Но есть и другая причина, почему национальная опера США должна была быть связана с образами негритянского народа. Создавая произведение, основанное на национальном музыкальном языке, Гершвин не мог не опереться на негритянский фольклор.

Это требует некоторого разъяснения.

Быть может, нигде в мире нет такой пестроты национального фольклора, как в США. Народная музыка почти всех областей Европы — от славянской до иберийской, от скандинавской до апеннинской — была в свое время перенесена на американскую почву выходцами из Старого Света. В результате ввоза невольников-негров в Америке получила широчайшее распространение музыка народов Западной Африки. Наконец, в некоторых местностях сохранилось и множество видов туземного индейского фольклора. Этот многообразный фольклор очень мало эволюционировал в Новом Свете на протяжении

трех столетий⁵, и ни один из его видов до последнего времени не мог претендовать на роль общеамериканского искусства. Однако уже на чисто американской почве некоторые разновидности народной музыки Старого Света вступили во взаимодействие друг с другом и породили новые образцы фольклора. В этом сложном процессе ведущая роль, безусловно, принадлежит негритянскому народу. Созданная им в США народная музыка обобщила и синтезировала особенности африканской и европейской музыки⁶.

В отличие от чисто африканского, этот «афро-американский» фольклор уже в XIX веке возвысился до уровня общеамериканского искусства. Он живет в самых разных кругах на всей территории США. Негритянские песни легли в основу и национального театра «менестрелей», действующими лицами которого были «белые» актеры, загримированные под негров. На них в большой мере опирался и Стивен Фостер, создавая свои прекрасные баллады, ставшие народными. Антонин Дворжак чутьем гениального музыканта понял синтезирующий характер афро-американских песен и первый в своей классической статье «Песни негров» назвал их общеамериканским фольклором⁷.

Именно к подобной афро-американской музыке восходят наиболее новаторские и национальные черты оперной музыки Гершвина. Композитор пришел к ним через народные элементы джаза. Однако его произведение очень далеко от эстрадной музыки Бродвея. Шумные,

⁵ В некоторых юго-западных районах США до сих пор звучит испанский фольклор эпохи Ренессанса. Исследователи англо-кельтских песен, распространенных в горах Юга, также отмечают, что по сравнению с шекспировскими временами этот вид фольклора изменился в Новом Свете в меньшей степени, чем в самой Англии. Нечто сходное можно обнаружить в немецком фольклоре, перенесенном в Америку в XVIII веке.

⁶ Так, хоровые песни «спиричуэлз» сложились в результате скрещивания африканского пения, английской и шотландской народной песни и американского духовного гимна. Блюзы, в свою очередь, возникли на основе сложного взаимодействия «спиричуэлз», креольской песни и английской баллады. Регтайм впитал в себя сильнейшие влияния африканских и испанских танцевальных ритмов.

⁷ Dvořák A. Negro Songs. — «Century magazine», 1895, 2.

Разница между африканским и афро-американским фольклором становится ясной, если сравнить в опере «Порги и Бесс» языческую «варварскую» музыку с участием африканского барабана в сцене пикника со всеми другими жанровыми номерами оперы.

«паглые» интонации эстрадного джаза звучат в опере буквально одно мгновение, как характерный психологический прием в зловеще-гротескной сцене, где Бесс уходит со Спортинг Лайфом в мир гарлемских кабаков.

Гершвин владеет афро-американским фольклором настолько свободно, что его музыка вовсе лишена каких-либо черт этнографичности. В известном смысле «Порги и Бесс» — произведение менее экзотическое, чем даже «Рапсодия в блюзовых тонах», поскольку черты фольклора здесь органически слились с музыкой европейского склада. В частности, ее переливчатые оркестровые краски, тонкие, хрупкие диссонансы напоминают о французском импрессионизме.

Фольклорные элементы нигде не выпячены и не подчеркнуты, но самые смелые новаторские приемы претворяют выразительные черты афро-американского искусства. Так, потрясающий трагический эффект похоронной сцены достигается посредством свободного преломления стиля «спиричуэлз» (восходящее хоровое глиссандо на фоне нисходящих хроматических аккордов, пентатонические обороты в мелодии причитания и т. п.):

Похоронный плач

19th Grandioso
C. *p* (*wailing*) *poco cresc.* *mf* *rit.*

A. *p* *poco cresc.* *mf*

T. *p* *poco cresc.* *mf*

B. *p* *gliss.* *poco cresc.* *mf*

mp *poco cresc.* *mf* *rit.*

Ойрина (свободно)

rit.

Musical score for "Ойрина (свободно)". The score consists of five staves. The top staff is a vocal line starting with a forte (*f*) dynamic, marked with a slur and a fermata, and ending with a *rit.* (ritardando) marking. The bottom four staves are piano accompaniment, also starting with a forte (*f*) dynamic. The piano part features a series of chords and arpeggiated figures. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

496 Allegretto bon ritmato

Сирина

Musical score for "Сирина" (No. 496). The score is in 2/4 time and key of one sharp (F#). It begins with a forte (*f*) dynamic. The vocal line (top staff) includes the lyrics: "Муж. мой у - мер, и те - перь не". The piano accompaniment (bottom two staves) is marked *poco sostenuto* and *mp sempre, ritmato*. The piano part features a series of chords and arpeggiated figures. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.



Музыка картины бури также поднимает на большую художественную высоту хоровой стиль этих негритянских песен (характерная подголосочная полифония, звучание а саррелла, ритмическая структура протестантского хора и т. п.). Именно благодаря музыкальной выразительности этот, казалось бы, второстепенный эпизод становится одной из высших кульминаций оперы и ярчайшей характеристикой духовного мира негритянского народа.

В «Колыбельной песне» Клары скрыты некоторые элементы инструментального сопровождения блюзов, придающие ей характер одновременно и меланхолический, и чувственный (см. пример 50). В игривом, полном юмора «марше» — перед выходом на пикник — слышатся ритмы и интонации регтайма (пример 51). Знаменитая песенка Спортинг Лайфа непосредственно связана с образами и интонациями джаза, подобно тому как его драматургический антипод — Порги — последовательно характеризуется оборотами негритянских духовных песен (пример 52):

50

rit.

Moderato

Лет - ний день, ле - том жи - знь легка, ба - би!

Tempo di marcia giocoso

Выход на пикник

51

52 *Moderato con gioia*

Песня Порги

Бо - гат я толь - ко нуж -



Своеобразное «детонирование», встречающееся в разговорных сценах, так же, как и переход от собственно пения к «певучей речи», воспроизводит вокальный стиль американских негров. «Жесткие» параллельные гармонии, часто звучащие в партитуре, тоже связаны со специфической гармонией «спиричуэлз», отчасти сохранивших кварто-квинтовую полифонию африканского пения. Весь ошеломляющий ритмический стиль оперы с его бесконечно разнообразным синкопированием, острой пульсацией, стремительным темпом имеет своим истоком танцы американских негров.

Подобные связи с афро-американским фольклором можно обнаружить и во многих других эпизодах. Бесспорно одно: с небывалой степенью художественного совершенства Гершвин использовал и опоэтизировал в своей опере общеамериканский музыкальный фольклор и открыл при этом в музыке новые выразительные сферы.

С национальными традициями связана и оригинальная драматургия оперы. Она прежде всего привлекает великолепной театральностью, редкой свободой от условностей оперного жанра. Создается впечатление, будто мы слушаем не оперу, сочиненную на либретто, а

театральную пьесу, воплощенную в музыкальных звуках. Самый замысел оперы — показ сложных человеческих взаимоотношений на неизменном фоне уличной жизни — содержит нечто весьма характерное для американской реалистической драмы 30-х годов. Он напоминает, в частности, одну из наиболее выдающихся пьес того периода — «Уличную сцену» Элмера Райса, раскрывающую многосторонний душевный мир жителей нью-йоркских трущоб.

В опере сохранены особенности драматического театра: динамика и целеустремленность сюжетного развития, сценичность ситуаций и, прежде всего, огромная роль диалогов в раскрытии образа. Омузыкаленная разговорная речь образует один из самых важных элементов драмы Гершвина. С необычайной тонкостью автор либретто использовал своеобразие негритянской народной речи. А мастерство, с которым композитор перевел разговорные интонации в музыкальный план, вызывает изумление.

Где же искать истоки гершвинской драматургии?

Театральность «Порги и Бесс» и ее характерная композиция восходят к драматургическим приемам «балладной оперы», которые сложились еще в XVII веке. Английская публика, воспитанная на высокой и старинной культуре шекспировского театра, отказалась принять условности молодого оперного жанра и создала свой вид музыкального театра — так называемую «балладную оперу». Эта пьеса комедийного плана, — компромисс между оперой и драматическим спектаклем. Здесь в разговорных сценах появляются музыкальные вставки в виде замкнутых песенных номеров. «Балладную оперу» молодая Америка восприняла из метрополии еще в колониальный период. На протяжении последующих двух столетий она широко привилась в США, породив, в частности, музыкальную комедию Бродвея.

Опера «Порги и Бесс» ни в какой мере не принадлежит к искусству легкого жанра. Громадный разрыв между музыкальными комедиями Гершвина 20-х годов и его оперой, созданной незадолго до смерти, можно сопоставить с пропастью, отделяющей юношеские фарсы Россини от героического «Вильгельма Телля», или юмористические рассказы Антоши Чехонте от произведений А. П. Чехова. Но многообразный опыт знакомства с

психологией американской массовой аудитории, приобретенный Гершвиным во время работы для Бродвея, нашел здесь интересное применение: композитор перевел театральную динамику и «балладную» композицию американской музыкальной комедии в план серьезной оперы традиционного типа. Связь с национальной «балладной оперой» ощутима и в преобладании «речевых» сцен (у Гершвина они почти сплошь омузыкалены), и в наличии якобы вставных песен и ансамблей бытового характера (например, песенка Порги в третьей сцене, песенка Спортинг Лайфа на пикнике), и в характере симфонического сопровождения. Оркестровая партия лишена сквозного развития и как бы членится на отдельные сцены.

С «балладной оперой» связан и комедийный облик многих эпизодов «Порги и Бесс». Подобно тому как в «Приключениях Гекльберри Финна» протест против жестокости рабства и общего идейного упадка, который оно несет с собою, выражен в столь занимательной форме, что неискушенный читатель может отнести эту книгу к детской литературе, так и в музыкальной драме Гершвина гуманистическая идея часто воплощается во внешне комических положениях. Сообразно духу американского искусства, трагедия и шутка в ней неразрывно переплелись.

Правдивое изображение человеческих страстей, пестрое разнообразие жизненных эпизодов, раскрытых в либретто, новизна выразительных приемов оперы Гершвина противостоят идейной и эмоциональной примитивности, художественному штампу «коммерческой» сцены США. Опираясь на устойчивые традиции в американском искусстве, композитор создал произведение почти марктовеновского юмора и теплоты.

«Порги и Бесс» — первая и пока единственная национальная американская опера — стоит вдали и от «коммерческого» и от «академического» направления в современной музыке США, но ее образы вошли в духовную жизнь американского народа, подобно героям Бичер-Стоу, Марка Твена или О'Генри. Гершвин сумел приблизить произведение американского музыкального театра к уровню лучших, классических образцов реалистической литературы США.

И при жизни, и после смерти, даже и тогда, когда широчайшие круги американской и европейской публики приняли творчество Гершвина как один из характернейших элементов художественной культуры современности, сам композитор не был признан миром «высокой» профессиональной музыки у себя на родине. В творчестве и в личном облике этого самобытного композитора все бросало вызов установившимся нормам американской композиторской среды. Воспитанник нью-йоркских трущоб, нога которого не ступала ни в одно из академических учреждений, где формировались кадры американских профессиональных музыкантов, он и в самом деле до конца жизни не овладел тем уровнем композиторской техники, который бы соответствовал его громадному творческому таланту.

Гершвин начал свою профессиональную жизнь, не имея за спиной даже такого элементарного и обязательного опыта композиции, как упражнение в строгом стиле и сочинение фуг. Его художественной школой был Бродвей. В рамках легковесного стиля американской эстрады, на основе трафаретов банальнейших комедий, рождалось оригинальное, национально-самобытное письмо Гершвина. В то время как его собратья из академического мира овладевали симфонической техникой при университетских кафедрах композиции и приобщались к новейшим модернистским течениям Парижа 1920-х годов, Гершвин вращался в низкопробной среде «ночной жизни» Нью-Йорка. Даже его внешний облик тех лет несет явные следы принадлежности к обществу «золотискателей Бродвея», столь беспощадно (и несомненно заслуженно!) презираемого художественным миром «вы-

соколобах». И однако, именно этот паренек из Истсайда, дерзания которого первоначально не шли дальше музыкальных комедий, приблизился к решению проблемы американской школы в музыке в неизмеримо большей степени, чем кто-либо из представителей «академического лагеря».

Уже в самый ранний творческий период, когда музыкальный кругозор Гершвина в значительной мере ограничивался легкожанровой эстрадой, сквозь слащавые обороты его песенок сверкали проблески подлинной поэзии, пробивалась ясная, национально-самобытная струя. Гершвин сохранял связь с Бродвеем на протяжении всей своей жизни, даже и после того как были созданы «Рапсодия в блюзовых тонах», фортепианный концерт, опера «Порги и Бесс». И как это ни парадоксально на первый взгляд, но именно связь с американской легкожанровой эстрадой и дала Гершвину возможность найти национальное направление в музыке.

Разумеется, в своих зрелых, поздних произведениях Гершвин преодолел все низкопробные элементы эстетики Бродвея. Он возвысился над его примитивным художественным строем, балаганным обликом, трафаретным мышлением. Он значительно развил свою композиторскую технику по сравнению с низкими критериями профессионализма, узаконенными в мире американской легкожанровой музыки. «Классический» Гершвин шагнул далеко вперед по сравнению с Гершвином ранних 20-х годов. И все же можно с уверенностью сказать, что именно работа на Бродвее помогла композитору воплотить в своем творчестве самые типичные черты демократической культуры США, вне которых возникновение национальной оперы немыслимо. Пусть отсутствие композиторской техники современного уровня и сковывало творческие возможности Гершвина, оставляя его в этом отношении позади американских выучеников Парижа. Но зато перед всеми из них у него было громадное преимущество в том, что поиски национального пути в музыке он начал не с «побега в Европу», а с того, что окунулся в самую гущу театральной жизни демократической Америки. Как показали дальнейшие события, путь к национально самобытному стилю в американской музыке лежал не через европейские или европеизированные консерватории, а через массовый музыкальный театр

США, имеющий историю и традиции двухвековой давности.

Для каждой страны, для каждой национальной культуры путь становления отечественной школы в музыке своеобразен и неповторим. Если мы окинем взором картину формирования музыкальных школ Европы, то нам бросится в глаза не столько общность, сколько у н и к а л ь н о с т ь художественного облика и исторических предпосылок каждой из них. В этом процессе есть лишь одно объединяющее условие — а именно то, что все национальные школы выражают передовые народные идеалы своей страны, опираясь на художественные традиции ряда поколений. В большинстве случаев (а для школ, сложившихся до середины XIX века, это положение почти не знает исключений) национальная школа кристаллизуется вокруг музыкального театра. Но зато процесс возникновения самой национальной оперы так индивидуален, что попытка заранее предсказать его ход чревата серьезными заблуждениями.

Сравним для доказательности несколько выдающихся произведений XIX века, каждое из которых ознаменовало рождение национальной оперной школы.

Так, например, в Германии первой такой оперой оказалось произведение, связанное с сферой народно-сказочной фантастики. На протяжении целых двух столетий в австро-немецких княжествах развивалась историко-мифологическая опера в традициях итальянского классицизма. Проблема создания национальной немецкой оперной школы была в центре внимания самых блестящих и глубоких мыслителей немецкого Просвещения. Величайшие композиторы писали произведения для музыкального театра в рамках традиционных оперных жанров. И все же ни один из предшественников Вебера — даже гениальный Моцарт, так много заимствовавший в своих музыкальных драмах из образов австрийского народного театра — не создал национальной оперной школы. Только когда в «Волшебном стрелке» Вебер круто повернул от классицистских сюжетов в сторону сказочной и легендарной фантастики и народно-национальной поэзии — то есть к тем же народным традициям, которые лежали в основе «Волшебного рога мальчика» Арнима и Брентано, сказок братьев Гримм, поэзии Уланда, Тика, Гейне — только тогда родилась образная

сфера, ставшая основой именно немецкой национально-романтической оперы.

Для французской же школы попытка повторить путь Германии оказалась мертворожденной. Мейербер, создатель французской романтической оперы, в первом своем произведении, созданном для Парижа («Роберт-Дьявол»), заимствовал фантастические элементы и зингшпильную драматургию «Волшебного стрелка». Но для французской культуры эти черты были чужеродными. И национальная французская опера романтического стиля возникла только после того, как Мейербер отказался от приемов немецкого музыкального театра — от его сказочно-легендарного облика, призрачно-фантастических сцен, «малой» драматургии — и преломил в своих «Гугенотах» национальные художественные традиции самой Франции. Развитая театральная драматургия, историко-социальный фон, возвышенный героический пафос, блестящая декоративность — именно эти черты, характерные в равной мере как для классицистской драмы и лирической трагедии, так и для романтической литературы Гюго и Мериме, — определили облик французской романтической оперы.

На протяжении полувекового периода композиторы поляки создавали оперы в героическом жанре, направленные к созданию польской национальной школы в музыке. Но вопреки всем устремлениям и ожиданиям, в Польше родилась национальная школа, основывающаяся на совсем иных эстетических принципах. Фортепианное искусство Шопена, гениально преломившее через свой утонченный аристократический облик психологический склад польского народа и самые характерные особенности его музыкальной культуры, вывело польскую музыку на «столбовую дорожку» мирового художественного творчества. А вслед за ним маленькая музыкальная драма, созданная в глухой провинции и предназначенная для любительского исполнения («Галька» Монюшко), положила начало польской школе в области музыкального театра. Все в ней шло вразрез господствующим представлениям о национальном искусстве. Лишенная героики и риторики, без ясно выраженной темы революционного протеста и национального самосознания, она тем не менее выразила сущность «на-

ционально-польского» в музыке в гораздо большей степени, чем все предшествующие польские оперы. Чувствительный склад ее музыки, столь близкий бытовому польскому романсу, общность с образами современного польского реалистического романа и лирической поэзии совершили то, что неизменно ускользало от всех других польских композиторов, ищущих пути к национальной музыкальной школе.

Подобные примеры можно было бы умножить. Так, музыканты Чехии на протяжении длительного исторического периода были по существу неотделимы от культуры австро-немецких княжеств. Не одна опера, поставленная на сцене в Германии или Вене, была создана чешскими композиторами. Вспомним Й. Мысливечека. Й. Бенду, П. Враницкого, А. Рейха! И тем не менее, ярчайшим явлением чешской национальной оперы оказалось произведение, не связанное ни со сказочно-романтическими, ни с героическими традициями австро-немецкого театра. Дух чешского народа, его народно-национальные освободительные стремления с классическим совершенством воплотила бытовая комедия в виде народной театральной пьесы — «Проданная невеста» Сметаны.

Современная музыкальная школа Англии (Воан-Уильямс, Бриттен) возрождает художественные принципы «золотого века» английской музыки, то есть старинных баллад шекспировской эпохи, творчества композиторов позднего Ренессанса и Перселла. А венгерская школа нашего времени (Бартók) вся устремлена в сегодняшний день. Ее основу составляет современный фольклор и новейшие музыкальные течения XX века.

Общих «рецептов» в истории искусств не существует. И быть может, величие Гершвина прежде всего в том, что, игнорируя целенаправленные искания «академической школы», ориентирующейся на испытанные европейские образцы, он чутьем большого художника потянулся к таким явлениям американской культуры, в которых действительно заключалась сущность национально-американского в музыке.

Путь этот был далеко не так прост и ясен, как может показаться на первый взгляд.

Сегодня, когда «Порги и Бесс» стала, по существу, классической оперой, когда творчество Гершвина все

больше и больше проникает в художественную жизнь современности, национальные истоки его искусства представляются чем-то почти само собой разумеющимся. Но в действительности Гершвину приходилось «выбирать» (мы имеем в виду выбор интуитивный, а не сознательный) не только между традициями американской легкожанровой и «высокой», то есть «академической» музыки. И внутри самих эстрадных традиций надо было ориентироваться на те немногие элементы, которые несли в себе подлинное народно-национальное начало.

Важнейшую проблему, которую способен разрешить в творчестве только большой талант, представлял собой выбор интонационных и других музыкально-выразительных приемов. Из огромного разнообразия фольклорной музыки и бытовых жанров, распространенных на американской земле, композитор «услышал» именно те, которые в силу исторических и общественных условий, ярче и полнее всего типизировали национальный склад художественного мышления американцев. Наиболее совершенное воплощение этих устремлений являет собой опера «Порги и Бесс», ознаменовавшая не только кульминацию творческой эволюции композитора, но и рождение первой национальной оперы США.

На протяжении столетнего периода, предшествовавшего появлению гершвинской оперы, американские композиторы неоднократно пробовали свои силы в музыкальном театре. Правда, большинство американских опер лежало мертвым грузом в виде неопубликованных рукописей. Но все же, некоторые из них увидели свет на сцене, и даже в таком храме классического искусства, как «Метрополитен-опера». Тем не менее, вплоть до 30-х годов нашего столетия ни одна музыкальная драма, созданная американцем, не обрела жизнь. Более того. Ни одна из них не пережила и одного театрального сезона. В известной мере это печальное положение объясняется самим характером музыкальной продукции американцев. Ведь их хоровая и инструментальная музыка в те годы тоже не проникла в концертную жизнь США. Сколько-нибудь подробное рассмотрение причины глубокой изоляции американского композиторского творчества от духовной культуры народа не представляется возможным в рамках настоящего очерка. Но одна

сторона этого вопроса имеет непосредственное отношение к нашей теме и обойти ее нельзя. Она заключается в том, что вплоть до второй мировой войны американская композиторская школа отличалась последовательно академическим характером, в его крайних проявлениях. Все ее представители сознательно ориентировались на европейские школы. В XVIII столетии господствовали английские традиции, в XIX — эталоном служила немецкая лейпцигская школа, а в наш век произошла крутая переориентация на Францию.

Кругозор композиторов-американцев был настолько ограничен опытом чужеземных школ, что удивительным образом они просто не замечали музыкальные течения, развивающиеся на отечественной почве. Как это ни невероятно, но Дворжак был первым, кто обратил внимание на великолепные негритянские «спиричуэлз» с их острой трагической выразительностью, оригинальной красотой, классически завершенной формой. Композиторы-американцы, казалось, и не подозревали об их существовании. После же симфонии «Из Нового Света» они начали с ученическим подражанием следовать по пути Дворжака, видоизменявшего народные негритянские песнопения в соответствии с требованиями «австро-славянского» симфонизма.

Совершенно так же понадобился зоркий глаз Дебюсси, чтобы открыть богатство, заложенное в раннем джазе. Этот европеец отразил его ритмо-интонации в те самые годы, когда крупнейший американский композитор Эдвард Мак-Доуэлл продолжал тяготеть к вальсовости, опоэтизированной романтиками. Характерно, что те молодые американцы 20-х годов, которые преломили в своих произведениях джазовые мотивы (А. Копленд, М. Блицтайн и другие), слышали их, однако, не у себя на родине. Они обратили на них внимание в Париже, в изысканном модернистском джазе, под прямым воздействием произведений Стравинского, Мийо, Пуленка. По сей день в творчестве американского академического направления дух, стиль, средства выражения джаза так и не нашли отражения, подобно тому, как это достигнуто, например, в «Черном концерте» Стравинского или в крупных произведениях Гершвина. Интерес к джазу в этой среде угас сразу, как только он исчерпал себя в Европе.

В подобном узкоподражательном духе подходили композиторы-американцы и к проблеме национальной оперы. Ни один из предшественников и современников Гершвина, сочинявших для музыкального театра, не отдавал себе отчета в том, что для американской публики опера европейского типа — явление чуждое. Как в Англии, так и в бывшей английской колонии, воспринявшей многие культурные традиции метрополии, музыкальная драма, как массовый вид искусства, неизменно представляла собой театральную комедию с музыкальными вставками. На протяжении целых трех столетий «драма через музыку» не сумела завоевать симпатии английской и американской демократической среды и меньше всего могла претендовать на роль национального искусства. Она все время оставалась как бы предметом «импорта» для избранных.

К этой истине подвели Гершвина его тонкая художественная интуиция, внутренняя независимость от взглядов «высоколобых» и глубокое понимание вкусов широкой, «рядовой» демократической Америки. Задолго до того, как композитор приступил к созданию «Порги и Бесс», «Метрополитен-опера» обратилась к нему с предложением написать оперу на национальный сюжет. Огромный успех симфонических произведений Гершвина — «Рапсодии в блюзовых тонах» и фортепианного концерта — заставил многих приверженцев серьезной классической музыки поверить в то, что создание национальной оперы классического европейского стиля вполне в пределах его возможностей. Предложение от «Метрополитен-опера» — недостижимая мечта каждого американского композитора — было лестным и для Гершвина. Он не только не отверг этот проект, но наоборот, погрузился в его обдумывание. Однако время шло и ни один из замыслов не материализовался в нечто более или менее реальное. Когда же на пути Гершвину встретилась драматическая пьеса, которая сильно заинтересовала его как возможная основа будущей оперы, то ему сразу стало ясно, что произведения в традиционном стиле из этого замысла не получится. И в самом деле, «Порги и Бесс» обрела жизнь на сцене не в нью-йоркской «Метрополитен-опера», а в малоизвестном маленьком театре в Бостоне. Отныне сценическая судьба этой оперы оставалась связанной с театральными коллективами, кото-

рые не были «обременены» многовековыми традициями европейской оперы.

Какие же национальные традиции противопоставил Гершвин стилю европейской оперы?

Разумеется, не в сфере композиторского творчества США следует их искать. Минуя эту «академическую» ветвь, Гершвин повернул к совсем другим явлениям американской художественной жизни — к музыкальному фольклору США, к местной разновидности музыкального театра. Здесь были свои традиции — подчеркнуто национальные, крепкие, почти старинные, насколько последнее понятие совместимо с масштабами истории Нового Света. Преломляя их через общеевропейский музыкальный язык начала XX века, через отстоявшиеся конструктивные приемы оперной драматургии, Гершвин создал новую национальную разновидность музыкальной драмы. И как это бывает с каждым подлинно крупным художественным произведением, локально американский колорит «Порги и Бесс» стал носителем передовых современных идей не в узконациональном, а в широком общечеловеческом плане.

Опера Гершвина не провинциальное достижение. На протяжении сорока лет, прошедших со времени первой ее постановки, интерес к ней не угас, а наоборот, непрерывно возрастает. Ее музыкально-образная сфера вошла в кругозор каждого культурного и художественно восприимчивого человека наших дней далеко за пределами родины композитора. Образы оперы — картины из жизни негритянского рыбацкого поселка, «запрятанного» в глуши американского Юга, — стали олицетворением центральной нравственной проблемы нашего века. Через музыку Гершвина, воплотившую атмосферу глубоких трагедий и великих радостей, во весь голос прозвучал господствующий идейный мотив нашей современности — тема конфликта между человеколюбием и презрением к людям, тема веры в высокое назначение «маленького человека».

Возвысившись над ужасающей ограниченностью традиционного музыкального театра США — так называемой «комедией менестрелей» («minstrel show»), Гершвин сумел сделать его наиболее жизнеспособные элементы носителями передовых веяний современности.

Для американских негров «менестрельный» театр прошлого века символизирует самую унижительную и позорную главу их истории. Возникнув первоначально в рамках «белой» легкожанровой эстрады, сложившийся репертуар «менестрелей» был посвящен только одной теме — безжалостному осмеянию южных невольников. Эмблемой театра служила черная маска, на фоне которой несколько гротескных штрихов создавали условный, преувеличенно комический облик цветных жителей США (огромные белые круги вместо глаз, сверкающий оскал зубов, широкие розовые губы). Пародировались все стороны жизни негритянского народа, все особенности его внешнего облика. И особенно унижительным было содержание «менестрельных комедий»: негр неизменно трактовался как неразумное дитя, не способное сколько-нибудь серьезно мыслить и глубоко чувствовать; его отношения с белым плантатором, которому он внешне старался подражать, отличались идилической патриархальностью.

В эпоху, когда узаконенное рабство обрекло многомиллионный народ на нечеловеческие страдания, культивирование подобных мотивов представляется чем-то предельно гнусным. И однако не только из-за оскорбительного содержания «менестрельных комедий» ненавидит сегодня негритянский народ даже одно их упоминание. За этими спектаклями, пользовавшимися колоссальной популярностью среди жителей США и образующими один из самых характерных элементов американской культуры прошлого века, скрывалась еще одна трагедия негритянского народа — лучшими исполнителями «менестрельного» театра были не белые комедианты, а сами же негры.

Участвуя в этом театре первоначально только для того, чтобы заработать деньги, необходимые на собственный выкуп, южные невольники и как актеры и как музыканты очень скоро превзошли своих белокожих коллег. На протяжении целого столетия американские негры выступали на сцене, подделываясь под белого комедианта, загримированного негром. Они вынуждены были показывать свой народ в соответствии с требованиями развлекающегося обывателя, искажая самые

трагические стороны его жизни под дешевую клоунладу. Вплоть до 20-х годов нашего столетия, когда впервые образовались негритянские театры серьезного направления и появились отдельные выдающиеся актеры-трагики (в том числе и Поль Робсон), негр на американской сцене был обречен на роль шута. Вот почему в наши дни «менестрели», ассоциирующиеся с психологией унижительной рабской зависимости, дополнительно вызывают острую ненависть негритянского народа.

«Я знаю, что было в прежнее время,— говорит один из героев Лэнгстона Хьюза, уговаривающий своих более робких и запуганных собратьев-актеров начать забастовку в знак протеста против расовой дискриминации.— Черные певцы красились черной краской, чтобы стать еще чернее, и паясничали на потеху белым. Тебе хочется, чтобы опять было как в прежнее время?»¹.

Желание чернокожих американцев стереть все следы своей позорной связи с «менестрелями» так велико, что в наши дни негритянская среда изгнала свой народный инструмент банджо только потому, что он получил распространение через «менестрельную» эстраду и заменила его общеевропейской гитарой.

И все же при всей низкопробности и балаганности, этот американский театральный жанр содержал замечательные художественные явления, главным образом в области музыки. Противоречие между фарсовым, издательским обликом самих комедий и их громадным музыкальным богатством образует одну из самых характерных сторон «менестрельного» театра. Правда, музыка этих «эфиопских опер» (как принято было называть «менестрельные комедии») также несла на себе отпечаток карикатуры и гротеска. И все же сквозь балаганную оболочку в ней часто просвечивала подлинно художественная струя. Если лирические песни Фостера — серьезные, поэтические, овеянные глубоким настроением — возникли всецело внутри «менестрельного» театра в рамках его музыкального стиля, то, очевидно, этот стиль допускал очень широкий диапазон художественных исканий. В самом деле, особенности «менестрельного» театра были таковы, что его музыкальный

¹ Хьюз Лэнгстон. Неприятное происшествие с ангелами. М., 1955, с. 13.

план мог в заметной мере отклониться от ужасающей пустоты, примитивности и штампа комедийных сюжетов. Не случайно, все устойчиво ценное, что внес этот театр в национальную культуру США, сосредоточено всецело в его музыке. Она породила не только творчество Фостера, но и ранний эстрадный джаз.

Как же согласовать эстетический облик «менестрельных комедий» с чертами подлинной художественности в их музыке?

Отчасти это расхождение объясняется относительной независимостью театрального и музыкального элемента. Музыка «менестрельных» представлений ограничивалась замкнутыми интермедиями. Это были песенные или инструментальные вставки, настолько мало связанные с текстом и сюжетом комедий, что, как правило, они даже создавались в отрыве от театра. В период наибольшего процветания «менестрельных комедий» установилась своеобразная практика: владелец «менестрельного» предприятия давал объявление в газетах, приглашая всех желающих сочинять для него музыкальные номера. Наиболее удачные из опусов, собранных таким образом, включались в представления. Подобная независимость от сюжета комедии открывала значительный простор талантливым исканиям. Только благодаря этой свободе Фостер смог создать в своих песнях поэтические образы, столь резко расходящиеся с общим эстетическим обликом «менестрельной комедии».

Но не этой одной стороной исчерпывается ценность музыкального плана «эфиопской оперы». Не менее существенна и другая творческая традиция «менестрелей», а именно то, что их музыкальный стиль складывался как сознательное заимствование из фольклора. Артисты «менестрельной» эстрады странствовали по районам, лежащим вдоль реки Миссисипи, прислушивались к песенным и инструментальным импровизациям южных негров и затем пытались воплотить их наиболее характерные черты в своем собственном музыкальном репертуаре. По существу только в близости к негритянскому фольклору и заключается отличие музыки «менестрельных комедий» от музыки обычных «балладных опер», распространившихся с середины XVIII века в городах Англии и северо-востоке США. Когда же «менестрельными» представлениями завладели сами негры,

то они привнесли в свои эстрадные импровизации такое художественное богатство, такую оригинальную красоту, что через это дешевое балаганное искусство перед мировым музыкальным творчеством открылись неожиданные интереснейшие перспективы.

И, наконец, в высшей степени важно следующее обстоятельство. Именно через музыкальный план создавали негры-исполнители тот эмоциональный подтекст пьесы, который возвышал ее над балаганным уровнем и придавал современное звучание. В другом месте мы подробно рассматривали вопрос о том, почему образ негра витал над всей американской культурой прошлого века². Причина такого явления заключается в том, что этот образ олицетворял вечную мечту об эмоциональной свободе, о внутренней независимости по отношению к ханжеским условностям и мертвящим формам быта, характерным для американских капиталистических городов.

Более того, исполнители-негры разработали в рамках обычной легкожанровой «балладной оперы» особое качество трагедийного начала в музыке, переплетая его с моментами гротеска. Если авторы текстов задумывали их как зубоскальство по адресу негров, то негры-исполнители насыщали свои импровизации атмосферой все понимающего, умного и тонкого скептицизма. «Я смеюсь только для того, чтобы удержаться от слез», — говорится в тексте одного популярного блюза. Это настроение трагедии, замаскированной под фарс, столь типичной для более позднего негритянского джаза, вырабатывалось уже в музыке «менестрельных» интермедий, перечеркивая (или нейтрализуя) балаганный замысел самих комедий.

Мы совсем не знаем музыки ранних «менестрельных» представлений. Ведь когда в конце 1840-х годов в Нью-Йорке состоялся первый спектакль «менестрельной» труппы, то это событие ознаменовало не столько рождение жанра, сколь его совершеннолетие. Предвестники «менестрельного» театра существовали задолго до того вне поля зрения культурного городского мира, в глуши далекого Юга. О том, что представляло собой это искусство, мы можем только догадываться.

² См.: Конен В. Пути американской музыки. М., 1965, гл. 4.

Однако и «новейшая» «менестрельная» эстрада почти не оставила записей своей музыки. В неизвестность канул ее наиболее интересный творческий элемент — импровизация негритянских музыкантов. Все наши представления об этом искусстве основаны отчасти на дошедших до нас образцах последней четверти прошлого века, отчасти на их пережитках в музыке современного южного быта, и наконец, раннем джазе, зародившемся первоначально в «менестрельном» театре в виде сценических кекуоков и фокстротов. И тем не менее, если судить только по этим «конечным пунктам» столетнего пути «менестрельной» музыки, то мы вынуждены признать в ней одну в высшей степени нужную, с точки зрения формирования национального стиля, тенденцию. Артисты «менестрельных комедий» осуществляли тот сплав африканских и британских традиций, который стал в наше время носителем национально-американского начала в музыке. Ни чисто африканские мотивы, ни столь же чистые англо-кельтские песни — имеющие широчайшее распространение на американской земле, — не типизируют культуру США, подобно тому как это осуществлено в так называемых афро-американских жанрах, среди которых одно из главных мест занимает «менестрельная» музыка.

После первой мировой войны «менестрели» полностью сошли с большой эстрады культурных городов Севера. Они были вытеснены новым американским видом театрального искусства — музыкальной комедией Бродвея, которая родилась как результат скрещивания европейской оперетты с национальным театром «менестрелей». И самым ярким и жизнеспособным элементом наследия «менестрельного» театра в рамках музыкальной комедии Бродвея была ранняя джазовая музыка.

Это и было то искусство, в котором зоркий глаз Гершвина усмотрел черты общеамериканского художественного мышления.

Гершвин не был композитором джазовой музыки в том смысле, как мы говорим, например, о Дюке Эллингтоне. Он никогда не сочинял ни в стиле «классического» негритянского джаза, ни в манере «коммерческого» танцевального джаза 20-х годов. Меньше всего можно говорить о нем как о джазовом композиторе в связи с «Порги и Бесс». Это произведение создано на основе

современного ему европейского профессионального языка, в котором ясно ощутимы истоки, уводящие к французскому импрессионизму, к интонациям опер Пуччини и в известной мере к европейской легкожанровой музыкальной драме. Собственно джазовые эпизоды в ней единичны и не характерны. И все же, именно через джазовую музыку Гершвин пришел к постижению того музыкального стиля, который вырабатывался «менестрельной» эстрадой на протяжении по крайней мере столетнего периода.

Речь идет не об определенных музыкально-выразительных приемах или жанрах, а о стиле мышления в широком плане. В зрелые годы, после того как уже были написаны его крупнейшие произведения, Гершвин высказал свое отношение к джазу. Отказывая ему в праве называться народным искусством, композитор тем не менее подчеркивал, что в нем содержатся элементы народного искусства; что он в большей мере «в крови американского народа», чем любой другой вид музыкального творчества, в том числе и любая другая разновидность фольклора; и что хотя «произведение, написанное всецело в джазовом стиле, жить не будет», музыка, созданная на основе элементов джаза, может обладать непреходящей художественной ценностью³.

Именно таким произведением стала опера «Порги и Бесс». Минуя непосредственные влияния музыкальной комедии Бродвея, с которой он был тесно связан в ранние годы, Гершвин вознес на небывалую высоту те принципы музыки «менестрельных комедий», в которых было заложено обобщающее национальное начало. Возвысившись над ограниченностью «менестрельной» музыки, очистив ее от балаганной шелухи, развивая ее самобытные народные элементы, Гершвин создал оперу, в которой преломил национально-американские музыкальные традиции на уровне общечеловеческого искусства.

³ Следует помнить о том, что при жизни Гершвина джаз почти всецело исчерпывался той его ранней разновидностью, которая получила распространение через эстраду Бродвея и представляла собой черты негритянской музыки в рамках европейского легкожанрового стиля. Этот синтез был прямым наследием «менестрельного» искусства.

Некоторые черты либретто гершвинской оперы перекликаются с традициями «менестрельного» театра. И это обстоятельство навлекло на него нарекания со стороны негритянского населения США.

Музыкальная комедия XX века в целом утратила интерес к негритянской теме, столь характерной для театра эпохи гражданской войны. Комедия Бродвея культивирует сюжеты, родственные европейской легкожанровой опере. Негритянская тема не является в ней ни господствующим, ни сколько-нибудь типичным элементом. Гершвин же выбрал в качестве сюжетного фона своей единственной оперы негритянский рыбацкий поселок, населенный людьми, полностью оторванными от современной городской цивилизации. В их психологии, в формах быта, личных взаимоотношениях открывались стороны жизни, совершенно непохожие на жизнь современных «рядовых американцев». Кое-что здесь и в самом деле вызывало в памяти пресловутую Диксиленд — вымышленную страну, в которой развивалось условное действие «менестрельных комедий».

Либретто оперы создано Дороти и Дюбозом Хейвардами на основе пьесы Дюбоза Хейварда «Порги», которая в свою очередь является переработкой его романа того же названия. Оба эти произведения свободны от преднамеренно оскорбительных нот в адрес негритянского народа. Более того, они написаны с сочувствием и теплотой к своим героям. И тем не менее дух «менестрелей» ощутим в нарочитой детскости обликов героев драмы, в их наивных представлениях, комическом жаргоне. С расчетом на улыбку читателя или зрителя подчеркивается отсутствие в негритянской среде нравственных норм и общественных условностей белой Америки. И уж совсем фальшивой, «менестрельной» нотой звучит образ эпизодических белых персонажей, проявляющих по отношению к жителям негритянского поселка милую снисходительность взрослого к ребенку.

Как же мог Гершвин вдохновиться подобным произведением? Как мог подобный сюжет стать основой народно-национальной оперы?

Можно с уверенностью сказать, что сюжет вряд ли заинтересовал Гершвина, если бы он познакомился с

ним только по роману. Но на композитора произвела впечатление его драматическая постановка, в которой наподобие театра «менестрелей» огромное место занимали музыкальные эпизоды, состоящие исключительно из народной хоровой музыки негров⁴. Подобная композиция с предельной силой обнажила противоречие между легковесным характером и художественной обыденностью пьесы и музыкальной красотой и значительностью музыки. Образы негритянского народа раскрылись в ней в таком возвышенном и поэтическом преломлении, что под их воздействием сразу рушились представления, создаваемые пьесой.

Невозможно было поверить в наивность и инфантильность народа, создающего музыку такой трагической глубины и художественного совершенства. Неубедительной становилась легенда об его аморальности. Ибо на фоне действий, опрокидывавших господствовавшие американские представления о нравственности, возникла музыка, овеянная атмосферой такой чистоты и все возвышающей любви, что слова комедии становились ложью. И Гершвин, с его обостренным художественным чутьем понял, что он может перенести образы пьесы всецело в музыкальный план, раскрывая в нем всю ту жизненную правду, которая была глубоко запрятана за условной «менестрельной» схемой.

Это же художественное чутье подсказало ему, что только на материале из негритянской жизни может возникнуть национальная опера США.

Как музыкант он ощутил, что национальное начало в американской музыке следует искать в сфере тех новых жанров, которые создал негритянский народ, синтезируя два главных потока музыкального фольклора США — британского и африканского. В этом, как мы писали выше, и заключались жизнеспособные черты «менестрельной» музыки. Но Гершвин не ограничился ее прямым наследием. Он проник далеко в глубь и афро-американского искусства, извлекая на поверхность все его многообразные, сложившиеся ответвления. Начав свое знакомство с ним через регтаймы и блюзы Бродвея, он кончил тем, что переселился на несколько месяцев в

⁴ Правда, в отличие от «менестрельного» театра, здесь господствовали песни не комедийного, а серьезного лирического плана.

район жительства героев своей будущей драмы, где открыл ту музыкально-образную сферу и афро-американские интонации, которых миновала легкожанровая эстрада США.

Оригинальный и островыразительный язык оперы включает отголоски всей этой богатой и разнообразной культуры, от одухотворенных «спиричуэлз» до «языческих» плясок, от похоронных причитаний до выкриков уличных торговцев, от «менестрельных» кекуоков до лирических блюзов. Они влились в общеевропейский музыкальный язык оперы с той естественностью и убедительностью, которые исключают даже и намек на экзотическое восприятие и внешнюю подражательность⁵.

И музыкальная правда Гершвина преобразовала до неузнаваемости посредственное литературное произведение, положенное в основу оперы. Серьезность, поэтичность, которые отличают гершвинские образы, заставляют вспомнить отнюдь не «менестрельный» театр, а лучшие и наиболее характерные произведения реалистической литературы США. Разве не пронизана она вся «негритянским мотивом»? От Гарриет Бичер-Стоу и Марка Твена до Эрскина Колдуэлла и Уильяма Фолкнера, Лэнгстона Хьюза и Ричарда Райта этот мотив окрашивает американскую литературу в ее неподражаемо национальные тона. По сей день он являет собой наиболее болезненную и острую гражданскую проблему США. И, избирая для своей единственной оперы сюжет из негритянской жизни и трактуя его с высокой степенью художественной обобщенности, Гершвин занял место в одном ряду не с авторами «менестрельных комедий», а с великими американскими писателями прошлого и настоящего.

В наше время Гершвина часто упрекают в том, что в его опере не отразилась борьба против расовой дискриминации. Легко опровергнуть подобную точку зрения, ссылаясь хотя бы на такие классические народно-национальные оперы, как «Проданная невеста» Сметаны,

⁵ Свобода, с которой Гершвин мыслит в рамках афро-американского стиля, заставляет вспомнить А. Хачатуряна, который первый подобным же образом осуществил сплав «восточного» и «европейского». Благодаря этому опера «Порги и Бесс», в отличие от своего литературного прототипа, стала явлением не местного и не временного, а мирового значения.

«Волшебный стрелок» Вебера, «Евгений Онегин» Чайковского. Так, сюжет «Проданной невесты» никак не связан с той широкой освободительной борьбой чешского народа, дух которой она безусловно воплощает. Нигде в сюжете «Волшебного стрелка» не отражена в прямом виде тема «войны и мира», которая образует ее художественное содержание. Можно было бы и не признавать за «Евгением Онегиным» роль передовой национальной оперы на том лишь основании, что в ней не воплощены гражданские образы России 60-х годов.

Особенности музыкального и в том числе оперного искусства таковы, что на протяжении всей известной нам истории музыки гражданская тема никогда не преломлялась в ней в злободневной, обнаженной форме. За редчайшими исключениями, общественная атмосфера воплощена в музыке в несколько абстрагированном «символическом» плане, через тот отстоявшийся и традиционный круг образов, который специфичен именно для музыкального искусства. И если в «Волшебном стрелке» образы народной национальной борьбы выражены через сказочно-фантастическую сферу; если в «Фантастической симфонии» Берлиоза «бальзаковская» тема «утраченных иллюзий» отождествляется с картинами любовных грез и болезненных сновидений; если сцена столкновения между Орфеем и фуриями в «Орфее и Эвридике» Глюка олицетворяла напряженную общественную атмосферу предреволюционной эпохи — то и опера Гершвина стражует по-своему идею борьбы против расовой дискриминации.

Вспомним «Войну и мир» Прокофьева. Разве возможно ошибиться относительно того, о каких событиях она повествует? Разве не ясно, что это музыкальный отклик на эмоциональную атмосферу периода Великой Отечественной войны, несмотря на то, что ее сюжетно-сценическая основа уводит к событиям раннего XIX века? Так и в опере Бриттена «Поругание Лукреции» современная идея борьбы с фашизмом облечена в мотивы из античной истории. Совершенно в таком же плане опера Гершвина, раскрывающая духовную силу и красоту негритянского народа, воплощает в оперной музыке гуманистическую антирасистскую идею. И осуществлен этот замысел с огромной художественной убедительностью. Была бы она достигнута, если бы

сюжет оперы воспроизводил картины непосредственных боев за гражданские свободы, представляется в высшей степени проблематичным.

В музыкальной драме Гершвина традиционные «менестрельные» мотивы перевоплощаются в возвышенные образы современного общечеловеческого звучания.

Композиция оперы отражает характерную структуру музыкальной комедии (а соответственно и «комедии менестрелей»), в которой чередуются разговорные сцены и замкнутые музыкальные номера. Разумеется, у Гершвина почти все разговорные эпизоды омузыкалены. (Исключением являются те редкие моменты, когда в соответствии с негритянским музыкально-исполнительским стилем песенные интонации «соскальзывают» в разговорный план.) Но их близость к речевым интонациям и неразрывная связь с действием создают яркое ощущение театра.

В музыкальных «вставках», представляющих собой самостоятельные развернутые арии, песни, хоровые номера и сцены, выражено лирическое оперное начало. Сюжетное развитие в этих моментах приостанавливается, и музыка переключается на характеристику душевного состояния героев. Тексты этих «интермедий», которые в американском музыкальном театре даже носят названием «lyrics», были созданы не авторами либретто, а известным драматургом Айра Гершвином (братом композитора). По отношению к драматической канве оперы они и в самом деле являются вставками. И, подобно тому, как в «менестрельном» театре оригинальные музыкальные интермедии возвышались над балаганным сюжетным фоном, так и в опере «Порги и Бесс» именно в этих узловых лирических моментах сосредоточено гершвинское начало в музыке. Она отличается обобщенностью и поэтичностью, которые бесконечно возвышают ее над пережитками «менестрельности» в либретто и роднят с подлинно классическими музыкальными произведениями.

Остановим свое внимание на нескольких центральных моментах музыкальной драмы Гершвина.

К ее безусловным художественным вершинам принадлежат трагедийные образы. На первый взгляд это — парадокс. Ведь комедийное начало в театральной канве оперы выражено гораздо более отчетливо, чем траге-

дийное. Но вспомним музыкальные — именно музыкальные — кульминации оперы. И станет ясно, что в этой якобы веселой драме образы страдания выражены с такой силой, с такой высокой степенью художественного обобщения, что они затмевают собой все другие образные зарисовки.

Трудно поверить, чтобы после си-бемоль-минорной сонаты Шопена, Шестой симфонии Чайковского, Пятой Шостаковича, композитор, обладающий неизмеримо более скромным дарованием, сумел бы затронуть трагическую тему в музыке, сказав при этом новое слово. А между тем, в этой самой древней образной сфере оперного искусства Гершвин действительно нашел новые, неподражаемо национальные и современные оттенки. Истоки их выразительной остроты и обобщающей мысли восходят к тем замечательным негритянским хоровым песням — «спиричуэлз», которые формировались на американской почве на протяжении трех веков и с замечательной силой воплотили образы трагической судьбы негритянского народа.

В трагедийных сценах оперы американские (то есть афро-американские) формы выражения стали носителями широкого общечеловеческого начала.

На сцене лежит тело негра, убитого в уличной драке, вспыхнувшей во время азартной игры. Над ним стонут его вдова и соседи, собиравшие грошовые пожертвования, необходимые для захоронения тела. Черные лица, странные яркие тряпки в качестве одеяний, необузданное проявление чувств — все это с внешней, театральной стороны выглядит непривычно, экзотично, где-то на грани комического. Но в музыке нет ничего ни экзотичного, ни театрально-развлекательного. Ее оригинальная красота сочетается с подлинной глубиной настроения. «Разговаривая» на афро-американском наречии, которое легко узнается по характерно-пентатонической мелодике, по цепи диссонирующих параллельных аккордов и восходящему хоровому глиссандо, Гершвин тем не менее говорит о событии не узко локального, а универсального значения. Частный эпизод из жизни крохотного негритянского поселка, затерянного в глуши американской провинции, вырастает до значения общечеловеческой трагедии.

Совершенно так же и в сцене грозы музыка Герш-

ниша поднимает на огромную высоту один из незначительных эпизодов либретто.

Жители негритянского поселка, трепеща перед грозой, забиваются в укрытие и молят бога о пощаде. Нетрудно представить себе, как этот момент был бы использован в «менестрельном» театре, где «грустливость» негров издавна служила излюбленным комедийным мотивом. Но музыка Гершвина преобразует эту сцену в вдохновенную картину всенародной веры. Гроза становится в ней символом опасностей, подстерегающих человечество, а молитва выражает глубокую веру угнетенного народа в то, что опасности и страдания могут быть преодолены. Как и в сцене похоронного плача, основой музыкального языка Гершвина являются «спиричуэлз», отразившие лучшие духовные устремления негритянского народа в период его рабства.

Перевоплощение комедийного в серьезное осуществляется уже в первых сценах оперы. Театральный фон явно располагает к веселому настроению. Шумная и беспорядочная жизнь ночной улицы. Прямо на земле расположились игроки в кости, с детской азартностью переживающие все перипетии игры. Перед глазами снуют рыбаки и грузчики, нищие и мелкие жулики, их жены и подруги. Песни и танцы, веселая болтовня и сплетни создают легкую бездумную атмосферу. Появление молодой пары с младенцем, которого они тщетно пытаются убаюкать, создает дополнительный комический штрих. Но стоит только зазвучать музыке колыбельной Клары, как комедийная атмосфера улетучивается без следа. Эта песня, в которой слух улавливает характерные «качающиеся» интонации афро-американских блюзов, проникнута таким серьезным лирическим настроением, в ней столько поэзии и душевного тепла, что условное «менестрельное» веселье и негритянская экзотика сценического фона сразу отступают в тень. Гершвин создал колыбельную, которая по своей художественной самобытности и выразительности способна занять место в одном ряду с произведениями Моцарта, Шумана, Брамса в этом же жанре.

В пении рыбаков, отправляющихся в море, Гершвин открыл новую интонационную сферу, связанную с характерными ритмическими приемами и возгласами афро-американских рабочих песен. Через картины жизни

поселка Кэтфиш Роу, воссоздается образ трудовых людей мира.

Остановимся, наконец, на тех двух центральных образах, которые олицетворяют ось драматургического конфликта оперы и ее основную этическую идею. Это Порги и Спортинг Лайф, борющиеся за «душу» Бесс. И в книге, и в пьесе, а отчасти и в либретто оба эти образа сильно отягощены «менестрельными» традициями. Наивный облик Порги, его до смешного ограниченный кругозор, неграмотная речь, уснащенная комическими оборотами негритянского жаргона, — все вызывает в памяти типичного «черномазого менестреля». В еще большей мере Спортинг Лайф перекликается с определенным типическим персонажем «эфиопской оперы». Он явный потомок того «менестрельного» негра-дэнди, который, пародируя светскую чопорность южных аристократов, создал новый вид танцевальных комических телодвижений, ставших впоследствии кекуоком.

В постановке «Эвримен-опера» (которую мы видели в Москве) Спортинг Лайф, как сценический образ, и в самом деле трактован в духе «менестрелей» с его «обезьяньими» движениями и бурлескным поведением. Но в музыке Гершвина с этими буффонными схемами происходит удивительная трансформация. Они преобразуются в жизненные, глубоко и тонко раскрытые образы. Спортинг Лайф не простой «черномазый», издававший пороки городской жизни и смотрящий сверху вниз на своих деревенских собратьев. В его облике есть нечто мефистофельское. Его отталкивающие черты переплетаются с тонким, скептическим и проницательным умом, с большой жизненной энергией. Будучи отвратительным, он вместе с тем и обольстителен. Музыкальная партия этого «злодея», с ее скользкими, колючими, джазовыми интонациями, принадлежит к новым и оригинальным явлениям в оперной литературе.

В театральном плане победу одерживает Спортинг Лайф, с его циническим проникновением в людские слабости и пороки. Но музыка заставляет нас верить в то, что поражение все же потерпел он, а не Порги. В трактовке Гершвина Порги предстает как олицетворение беспредельных возможностей человеческой любви и веры. Его наивность — не простота глупца, а проявление по-детски чистой, цельной, неискушенной души. В его

песне, несущей яркие ассоциации с «менестрельной» балладой, раскрывается на редкость поэтичный и одухотворенный мир. Калека-нищий, не имеющий ни угла, ни гроша, воспекает красоту жизни — природы, любви, человеческих отношений, — заставляя нас вспомнить некоторые образы босяков Горького. Когда в конце оперы Порги собирается в поисках Бесс пересечь в своей тележке чуть ли не весь континент, то на конкретно реалистическом фоне сценического слова и действия это и в самом деле производит комическое впечатление. Но в музыкальной характеристике Порги нет ничего комического. Комедийный поворот сюжета олицетворяет романтизированный образ вечной любви, не знающей земных преград. Перед ее великой силой мефистофельская победа Спортинг Лайфа бледнеет и отступает на задний план.

Есть нечто от «менестрельной» атмосферы в неизменно танцевальном, остро пульсирующем фоне гершвинской музыки, в красочно экзотических тонах сцены пикника с ее «варварскими» гармониями, в картине детского ликования во время сборов на пикник, построенной на фокстротных интонациях. Но вспомним всем знакомый образ Джима из «Приключений Гекльберри Финна» Твена или реалистические зарисовки негритянских персонажей у Фолкнера и Колдуэлла. Юмористические тона неразрывно переплетаются здесь с серьезными и трагическими, сочувствие и уважение к неграм и их трагической судьбе выражено в большей мере при помощи внешних комических штрихов. Подобное сочетание трагедии и шуток — характернейшая черта американского литературного фольклора и большей части ее литературы, а вовсе не специфика именно «менестрельной» эстрады. И в сочных, сверкающих красках комедийных сцен оперы, в потрясающем богатстве, новизне и энергичности их ритмов раскрывается неведомая дотоле ступень музыкальной выразительности.

Детище ограниченной культурной среды, явление провинциального масштаба, театр «менестрелей» в наши дни полностью сошел со столбовой дороги американского искусства. Но жизнеспособные черты, скрывающиеся за его дешевой балаганной оболочкой, послужили трамплином к созданию первой национальной музыкальной драмы США — «Порги и Бесс» Гершвина.

Атмосфера новейшей современности в сочетании с культурой трехвековой давности — вот первое впечатление от опер Бенджамена Бриттена «Поругание Лукреции» и «Поворот винта».

Музыкальные драмы Бриттена — композитора, имя которого неразрывно связано с происходящим на наших глазах расцветом английской оперной школы, — принадлежат всецело нашему времени. Все они были созданы после второй мировой войны, и многие из них несут глубокие (хотя и не непосредственные) следы потрясений недавнего прошлого. В музыкальной драматургии Бриттена ясно ощутимо, что создавалась она уже после того, как Мусоргский и Верди, Дебюсси и Берг сказали свое слово в музыкальном театре. И тем не менее это остро современное искусство явно перекликается с художественными принципами, которые сложились еще в XVII веке в творчестве великого национального композитора Англии Генри Перселла. Возникает такое чувство, будто мы присутствуем не только при рождении, но и при возрождении национально-английской оперной школы.

Между творчеством Перселла и операми Бриттена лежит длительная унылая эпоха застоя. Период замечательного расцвета английской живописи и литературы сопровождался мертвой пустотой в области музыкального творчества. На протяжении двух столетий страна, некогда блиставшая музыкальной культурой, утратила

¹ Настоящая статья была написана как непосредственный отклик на самое начало гастролей театра «Ковент Гарден» в Москве (1964). Поэтому в ней не нашли отражение другие оперы Бриттена, более известные в СССР — «Питер Граймс», «Альберт Херринг», «Сон в летнюю ночь».

свое былое величие и питалась исключительно музыкальными достижениями других стран. Показательна в этом смысле судьба театра «Ковент Гарден», с которым творчество Бриттена неразрывно связано. Открытый в 1732 году и ставший собственно оперным театром в 1846 году, он до недавнего времени оставался всецело во власти иностранной оперы. В нем, кстати, некогда ставил свои итальянские оперы Гендель; по его же заказу сочинил своего «Оберона» создатель немецкой национальной оперы Вебер. Этот театр до такой степени подчинился чужим традициям, что в наше время, когда стали появляться первые английские музыкальные драмы, перед труппой возникла острая необходимость начать поиски собственного национального стиля. Первым шагом в этом направлении была постановка оперы Перселла «Королева фей», которая перебросила мост через укоренившиеся чужеземные традиции к художественным принципам новейших опер Бриттена.

Как всякое интересное явление искусства, творчество Бриттена поднимает ряд проблем. Я ограничусь здесь только одной, которая представляется мне наиболее актуальной: в чем проявляется национальная самобытность его музыки и как она преломлена через характерную художественную индивидуальность автора.

Можно было бы ожидать, что национальные черты опер Бриттена скажутся в близости его музыкального языка к характерным оборотам английского фольклора. (Широко известны его обработки народных песен.) И однако не в прямом использовании фольклорных оборотов проявляется национальное начало музыки Бриттена. Оно сказывается прежде всего в «театрально-речевом» облике вокальных партий. Его мелодика порождена реалистической силой слова, неотделимой от принципов воздействия драматического театра. Вспомним, что Англия — страна стариннейшей и высоко развитой театральной культуры. Уже в XVII веке англичане отказались принять принципы итальянской оперы только потому, что в ней господствовала самодовлеющая законченная мелодичность: выразительность слова была подчинена законам *bel canto* и блестящей «концертности». Все это слишком расходилось с требованиями, предъявляемыми англичанами к театральному искусству.

Как и Перселл, Бриттен, создавая оперную музыку, испытывает сильнейшее воздействие английской театральной и поэтической речи. В вокальных партиях непосредственно проявляется богатство ее лексикона, точность выражения, драматическая и реалистическая сила слова. Но сверх того, каждый интонационный изгиб мелодий композитора вдохновлен выразительными оттенками разговорного языка, отражая тончайшие нюансы. Его оперы — это театральная речь, воплощенная в музыкальные звуки. Мелодия слова — вот господствующий принцип вокальных партий Бриттена. В этой сфере он проявляет неистощимую изобретательность.

Камерность концепции — другая бросающаяся в глаза особенность оперного стиля Бриттена. Он создает свои оперы для крохотного (по масштабам современного симфонического оркестра) инструментального ансамбля (12—13 инструментов!) и весьма ограниченного состава исполнителей-вокалистов. И это вполне отвечает художественному стилю Перселла. Как в музыке, так и на сцене исключены все внешние эффекты и утрированные декоративные приемы. Минимум жестов, движений, действий. Ничего, что могло бы отвлечь от концентрированной выразительности «омузыкаленного слова» и «тембровой полифонии» оркестра. В инструментальной партии, где воплощен психологический подтекст слова, каждый голос предельно индивидуализирован. При этом оркестр сверкает богатейшими сочетаниями и контрастными противопоставлениями тембров, сложным смешением гармонических красок, характерным для музыкального искусства на современном его уровне. Тончайшая детализация образа, чистота и строгость выражения, свойственные именно камерному искусству, определяют облик музыкальных драм Бриттена. В обеих операх господствует серьезное, глубокое настроение.

«Поругание Лукреции» — по существу гражданская трагедия, где за сюжетом из древней истории встают острые общественные и этические проблемы нашей современности. Эмоциональный фон музыки — ненависть к насилию, горечь, вызванная поруганием идеалов, страдание к слабым и вера в грядущее наступление нравственной чистоты и справедливости. Эта опера несомненно принадлежит к числу лучших музыкальных

произведений Запада, бросающих вызов идеологии фашизма.

«Поворот винта» в музыкальном отношении даже тоньше и оригинальнее «Лукреции». Более смело и последовательно осуществлен в нем и принцип речевой выразительности, и полимелодическое, дифференцированное инструментальное письмо. Более разнообразна и динамична сама музыкальная драматургия. Это прекрасная, в буквальном смысле слова, завораживающая музыка! В либретто своеобразно смешаны черты бытового реализма с наивно мистическими элементами в духе традиционной для Англии «литературы привидений». Но за кажущейся банальностью сюжета вырисовывается мысль огромной важности и острого современного звучания. Борьба за душу детей между «духами умерших» и гувернанткой символизирует огромную власть идей разгромленного фашизма над умами молодого поколения. Именно в музыке — предельно серьезной, напряженной, взволнованной — обнажается трагический социальный подтекст этой «детской пьесы».

Оперы Бриттена открывают новые впечатляющие возможности современной музыки.

РЕНЕССАНСНАЯ МУЗЫКА КАК ОТКРЫТИЕ XX ВЕКА

Музыкальное творчество эпохи Возрождения переживает сейчас свое «возрождение».

Еще полвека назад оно было достоянием одних лишь кабинетных ученых. За исключением классиков старинной хоровой полифонии (относящихся, в основном, к середине XVI века) ренессансная музыка существовала в виде мертвых рукописей вплоть до 1930-х годов. В отличие от живописцев, скульпторов, поэтов, драматургов, архитекторов, для которых знакомство с выдающимися образцами творчества Ренессанса является обязательной стадией на пути к мастерству, европейские музыканты до недавнего времени не имели даже отдаленного представления о музыке, которая вдохновляла современников Данте и Рафаэля, Ронсара и Микеланджело, Шекспира и Лопе де Вега.

В XII столетии при Соборе Парижской богородицы работала композиторская школа, которая имела фундаментальное значение для всей профессиональной музыки будущего. И в то время как десятки поколений европейцев воспитаны на романской и готической архитектуре позднего средневековья, никто, кроме узких специалистов по истории музыки, даже в 30-х годах нашего века не подозревал о существовании Леонина и Перотина. Основоположники профессиональной полифонии не удостоились места в крупнейшей музыкальной энциклопедии¹, изданной в период первой мировой войны. Сходную судьбу разделили многие композиторы и последующих столетий, в том числе создатели первых музыкальных драм. Даже Монтеверди (1567—

¹ Grove G. Dictionary of Music and Musicians. London, 1916.

1643) оставался до нашего века скорее именем или преданием, чем живой творческой личностью и создателем неустаревающих художественных ценностей.

Ни одно из произведений, написанных в XIV и XV столетиях, не вошло в концертный репертуар более позднего времени. Великие полифонисты Бах и Гендель не включали в свой кругозор явления, предшествовавшие Палестрине. Тем более не вспоминали об этом искусстве композиторы того нового оперного стиля, который подчинил себе развитие всей профессиональной музыки XVII и XVIII веков. Ни Глюк, ни Гайдн, ни Моцарт, ни Бетховен не знали и не интересовались безвозвратно ушедшей, как тогда казалось, музыкальной культурой эпохи Ренессанса. Для Шуберта и Шопена, Глинки и Чайковского история музыкального творчества начиналась если не с Баха, то уже безусловно не раньше Палестрины. Сегодня, когда многие образцы старинного искусства стали известны, мы убеждаемся, что между художественным мышлением композиторов классицистского и раннеромантического стилей и музыкантов Возрождения действительно мало точек соприкосновения.

И тем не менее, именно романтики XIX века первые обратили свой взор на музыку Ренессанса.

Любовь к национальной культуре, характерная для эпохи национально-освободительных войн, повлекла за собой рождение «исторического самосознания». Сосредоточенное внимание к национальным особенностям художественного творчества обязательно включает обостренный интерес к его корням и традициям. Поэтому художники-романтики воскресили преданную забвению средневековую литературу и готическое искусство. Из глубины веков были извлечены на поверхность народные баллады дошекспировской эпохи, легенды и саги древней северной мифологии. Властителями дум романтического поколения стали Данте, Шекспир, Сервантес. История ожила в романах, поэмах и драмах В. Скотта, Дюма, Гюго, Вагнера, Мейербера...

Именно в этой художественной атмосфере сложилась и расцвела та ветвь музыкознания, которая на Западе вплоть до наших дней концентрирует свое внимание на раскрытии и исследовании давно забытых пластов средневековой и ренессансной культуры. Древние

рукописи, хранившиеся несколько столетий в монастырях, частных коллекциях и музеях, вышли наконец из «заточения», и белые пятна на музыкально-исторической карте мира начали постепенно заполняться.

Разумеется, первые музыковедческие открытия ренессансной культуры и наш сегодняшний уровень ее познания несравнимы. На протяжении последних лет значительно обогатились научные изыскания в этой сфере. Но процесс изучения поздней средневековой и ренессансной культуры далеко не завершен. Характерно, что одна из самых крупных, обогащающих и авторитетных работ по музыке Возрождения, изданных относительно недавно², начинается с утверждения, что очень значительная часть музыкальных материалов того периода все еще находится в стадии предварительного изучения.

Почему же мы говорим о XX веке, как об эпохе возрождения ренессансной музыки? Какие явления привели к перелому в нашем отношении к искусству того далекого времени? Решающую роль здесь сыграли не научные изыскания, а перемены, произошедшие в самом музыкальном творчестве.

Начиная с последней четверти прошлого столетия в развитии музыкального языка и музыкального стиля в целом проявились тенденции, перекликающиеся с чертами доклассической музыкальной культуры. Законы тонально-гармонического мышления, на основе которых формировалось все известное нам искусство от Люлли и Перселла до Шопена и Чайковского, в творчестве позднего Вагнера и его последователей начали постепенно терять свое универсальное значение. Характерное для романтического стиля неуклонное стремление к красочности музыкального языка, к индивидуализации всех голосов в ущерб строгой ограниченности и упорядоченности классицистской гармонии, где на первый план выступало логическое формообразующее начало, постепенно привело к ослаблению организации музыки на основе главенства одного лада и одной тональности.

Короче говоря, законы музыкального языка, достиг-

² Reese G. Music of the Renaissance. New York — London, 1955.

шие высшей типизированной формы в творчестве Гайдна, Моцарта и Бетховена, начали утрачивать свою силу воздействия уже для позднеромантического поколения. Поиски новых красочных аккордовых образований и тембровых сочетаний стали характернейшим признаком музыкального творчества XIX — начала XX века. Эти тенденции настолько усилились в последующие годы, что в поисках нового современного музыкального языка композиторы вообще объявили войну «благозвучию», лежащему в основе классицистской, романтической и импрессионистской гармонии.

Эти искания привели композиторов, — теперь уже именно композиторов, а не музыковедов — к тем старинным художественным принципам, в которых классическая ладо-тональная организация либо еще не совсем сформировалась, либо еще не стала закономерным элементом стиля.

Так, например, трудно переоценить влияние творчества Палестрины на новый гармонический язык импрессионистов. Хорошо известно, что под непосредственным впечатлением от хоровой музыки Палестрины сформировалось ладо-гармоническое мышление Дебюсси. Именно с творчества Дебюсси, «расшатавшего» законы классицистского и раннеромантического музыкального языка, и ведет начало сложноладовая и политональная основа современной гармонии.

Другой художник начала XX века — Венсан д'Энди — откровенно провозгласил культ ренессансной хоровой полифонии. Созданная им знаменитая *Schola cantorum* ориентировалась на возрождение этой веками забытой музыки. Огромный авторитет д'Энди, его широкий пропагандистский размах заметно сказались на творчестве французской композиторской молодежи первой четверти XX века. Отношение д'Энди к композиторам доклассицистской эпохи как к своим единомышленникам очевидно из его переложения монтевердиевского «Орфея». Эта музыкальная драма, созданная на самой заре оперного искусства в 1607 году, целых три столетия оставалась незамеченной теми, кто вершил судьбами оперного репертуара. Д'Энди издал это произведение, расшифровывая, однако, рукопись не в строго академическом духе (как это делали музыканты-теоретики), а с известной вольностью, «домысливая» гармонические звучания и

тембровые эффекты в плане музыкального мышления импрессионистов. Быть может, уже как следствие точки зрения д'Энди, усматривавшего в Монтеверди прямого, хотя и очень далекого предшественника импрессионистского стиля в музыке, несколько позднее появился музыковедческий труд, обнажающий и подчеркивающий точки соприкосновения в мелодическом и гармоническом языке между «Орфеем» Монтеверди и «Пеллеасом и Мелизандой» Дебюсси³.

После того, как композиторы нашего века, заглянув в глубь истории, перебросили мост через три столетия от позднего Ренессанса к современности, обращение к искусству далекого прошлого утратило характер исключительности.

Бурная реакция не только на романтизм, но и на импрессионизм, проявившаяся в западноевропейской музыке в 1910—1920-х годах, во многом определила тяготение к таким формам музыкального мышления, которые явно соприкасались с раннеренессансной музыкой. Протест против «романтической идеализации» («сентиментализма, струящегося лунным светом», как писал теоретик футуристов Маринетти), против туманной облачной лирики и нарочитой красоты (так сформулированы, например, задачи «Новой молодежи» во Франции в программном произведении Жана Кокто «Петух и Арлекин») привели композиторов к таким средствам, в которых мягкие гармонические созвучия, плавная мелодичность были вытеснены жесткими, оголенными звучаниями. Выразителем антилирических настроений в музыке стали политональные эффекты (наложение двух или трех тональностей одна на другую в одновременном звучании); аккорды, построенные не на терцовой основе (как строятся все гармонии классицистского и романтического стилей), а на диссонирующих интервалах (кварты и квинты); «пустая» линейная фактура, лишенная гармонической заполненности; мелодика, утратившая закругленную плавную песенность, максимальная детализация и дифференциация тембровых эффектов и т. п. Короче говоря, распалась и рухнула та целостная система гармонии, ритма, мелодики

³ Paoli D. Orfeo and Pelleas. — «Music and Letters», October, 1939.

и инструментовки, на основе которой воздвигался музыкальный язык XVIII и XIX столетий.

В свете подобных стилистических устремлений старинная доклассицистская музыка оказалась в высшей степени созвучной представителям «новейшей музыки». Теперь уже не только композиторы позднего Ренессанса и XVII века вызвали интерес, восхищение и подражание им. Отныне в сферу интересов современных музыкантов оказалась вовлечена и музыка XIV века, так называемая школа Ars nova, которую можно рассматривать как самый ранний этап музыкального Ренессанса. Музыка, которая еще не знала гармонической заполненности, мягких трезвучий, внутренней логики в соотношении аккордов, стала все больше и больше привлекать к себе внимание композиторов 1920-х и 1930-х годов. Одновременно с этим проявился интерес к позднеренессансному мадригалу XVI века, характерному небывалой в классицистском и раннеромантическом искусстве свободой аккордовых сопоставлений. Черты, родственные музыкальным стилям эпохи Возрождения, встречаются у многих композиторов Запада.

«Гармония как наука об аккордах и аккордовых сочетаниях имела блестящую, но краткую историю...»⁴

В этой сжатой формулировке, принадлежащей Стравинскому, заключено отношение многих композиторов XX века не только к гармоническому стилю классицистов и романтиков, но и ко всему их складу мышления. Замечательный период в истории музыки, начавшийся с расцвета музыкальной драмы и современного мелодического и гармонического стиля в конце XVII столетия и пришедший к своей кульминации и кризису в послевагнеровский период, то есть на рубеже прошлого и нашего веков, предстает в современной перспективе как замкнутый эпизод. Он как бы окаймлен с одной стороны новейшими течениями XX столетия, с другой — многовековой историей, включающей культуру средневековья и Ренессанса. Подобная перспектива радикально видоизменила отношение современных композиторов к своим непосредственным предшественникам. Отвергая эстетику и художественные приемы романтизма и зре-

⁴ Стравинский И. Диалоги (под ред. М. Друскина). Л., 1971, с. 237.

лого классицизма, они концентрируют свое внимание на отдельных выразительных средствах добаховской, в том числе и ренессансной музыки. «Интересы нынешнего поколения направлены в сторону музыки до «века гармонии»...»⁵ — пишет Стравинский.

Укажем для примера хотя бы Хиндемита, вернувшегося к линейной фактуре (вместо четырехголосной гармонической, характерной для классицистов и романтиков), и к аккордам, основывающимся на квартово-квинтовой структуре; на Стравинского неоклассицистского периода или Мийо, возродивших ритмические структуры XVI и XVII столетий; на Воан-Уильямса, который нашел свой стиль, опираясь на жесткие гармонии английского ренессансного мадригала; на Бриттена, возвратившегося к камерному дифференцированному ансамблю Перселла вместо массивного симфонического оркестра, и т. д. и т. п. У всех этих композиторов, так же как и у Бартока, Онеггера, Берга, наблюдается стремление мыслить на сложноладовой основе, на диссонирующих аккордовых сочетаниях.

Новые тенденции в музыкальном творчестве повлекли за собой принципиально новое отношение к предклассицистскому, и в частности ренессансному, искусству со стороны исполнителей и широкой музыкально образованной публики.

Вследствие того, что одноладовая и однотональная система гармонии, построенная на терцовой основе, и плотная фактура симфонического оркестра перестали быть основополагающими элементами современного музыкального творчества, слуховой опыт и склад художественного мышления современного образованного любителя музыки совершенно иной, чем у поколения первой четверти нашего века. И этим он обязан прежде всего переменам, произошедшим в концертно-исполнительской жизни.

В наши дни имена Машо и Жанекена, Дюфай, Окегема и Обрехта, Орlando Лассо, Жоскена Дебре и Палестрины, Монтеверди, Шютца и Перселла знакомы каждому посетителю концертов или собирателю фонотеки. Некогда забытая культура заняла прочное место в современном исполнительском репертуаре. Измени-

⁵ Стравинский И. Диалоги, с. 237.

лась и сама манера игры, по сравнению с господствовавшими в недавнем прошлом приемами романтического исполнительского стиля. Неоклассицистские черты заметны при трактовке не только современной музыки, но и многих классических произведений XVIII и XIX столетий.

Благодаря этому музыкально-исторический кругозор образованного любителя музыки наших дней неизмеримо шире, чем у меломана, жившего двести, сто, пятьдесят и даже тридцать лет тому назад. Никогда прежде музыкальное искусство далекого прошлого не было в такой мере в центре внимания композиторов, исполнителей и публики, как в наши дни.

Казалось бы, что этот новый и повышенный интерес к глубокой истории музыкального искусства должен обеспечить полное и точное представление о нем. В известном смысле это безусловно так. По существу, любой человек, заинтересовавшийся музыкальными произведениями позднего средневековья, Агс нова или Ренессанса, имеет возможность сегодня ознакомиться с ними в квалифицированном исполнении. Ансамбли, подобные известному американскому камерному оркестру *Pgo musica*, пропагандируют старинную музыку по всему свету. Академически точные записи, выполняемые университетскими музыковедческими кафедрами типа оксфордской, сейчас, благодаря широкому выпуску грампластинок, стали доступны всем.

И тем не менее даже и сегодня у нас нет полной уверенности в том, что музыка раннего Ренессанса, преподносимая в нотных изданиях или в концертном исполнении, полностью соответствует тому, что было задумано ее создателями.

Причина этого заключается как в неповторимых особенностях музыкального искусства вообще, так и в несовершенствах существующей нотной записи.

В отличие от произведений живописи, скульптуры, литературы, архитектуры музыкальное произведение не существует вне исполнения. Дыхание жизни в буквальном смысле дают ему исполнители. Записанное, но не звучащее произведение не есть музыка (в то время, как написанная, но не исполненная пьеса есть явление литературы). Замысел композитора доходит до нас лишь в виде его «проекции» на бумагу, как запись на

нотном стане, причем довольно приблизительной. Волшебное превращение черных точек в звучащую музыку осуществляется исполнителем. Однако этот процесс предполагает не только талант, но и высокую степень точности и подробности самой нотной записи и определенную преемственность исполнительской традиции.

Даже и сегодня, когда наши партитуры оснащены знаками, указывающими тончайшие градации динамических оттенков, вариаций темпа, приемов артикуляции, педальных эффектов, фразировки и т. д. и т. п., не говоря уже о том, что каждый голос мелодии и гармонии, каждый инструментально-колористический эффект обозначен в современной нотной записи с предельной детализацией,— замысел композитора далеко не всегда раскрывается до конца при прочтении партитуры. На помощь приходят и слуховой опыт музыки данного стиля, и преемственность исполнительских традиций, и, наконец, указания самого автора. И все-таки произведение редко трактуется одинаково различными исполнителями. Проблема «прочтения» нотной записи, раскрытия авторского замысла, толкования его в соответствии с художественным мышлением определенной эпохи занимает центральное место в исполнительском искусстве.

Насколько же труднее удовлетворить всем этим условиям, если дело касается произведений, созданных в ту далекую эпоху, когда нотная запись была еще столь несовершенной, столь грубо приблизительной, что музыкальное исполнение основывалось в гораздо большей степени на музыкальном инстинкте и слуховых традициях, чем на расшифровке записи. Не только тактовая черта, тональные знаки или указание темпа не были известны музыкантам *Ars nova* или XV столетия. Даже альтерации и ключевые знаки не были отражены в грубо приближенной нотации того времени. Столь элементарный по нашим представлениям прием, как сведение всех голосов в партитуру, показался бы музыкантам эпохи Возрождения непостижимым чудом техники. Аккордовое же сопровождение к мелодике и фактура сопровождающих голосов еще в XVII столетии не выписывались на нотном стане, а обозначались при помощи цифр. Художественное воображение, импровизаторская техника и слуховой опыт музыканта-исполнителя определяли гармонию и фактуру произведения.

С какими же огромными препятствиями сталкиваются музыковеды наших дней! Ведь у нас нет самого главного путеводителя по старинной культуре — преемственности традиции, которая играет жизненно важную роль в современной интерпретации музыки классицистского и романтического стилей. Преемственная линия от музыки эпохи Ренессанса к нашей современности оказалась прерванной на три столетия и ее возобновление требует множества догадок, исследований, интуитивных озарений.

Приведу в качестве примера систему музыкального интонирования. Начиная с середины XVII века наша слуховая настройка основывается на равномерной темперации и точном полутоновом интонировании, которое утвердилось в фортепианном звучании. Поэтому, возрождая старинную хоровую музыку, мы склонны представлять ее звучание также на этой основе. А между тем в настоящее время установлено, что красота гулко-многотембрового звучания ренессансного хора в большей мере создавалась его «колеблющимся интонированием». Отклонения вверх и вниз от твердо фиксированных интервалов на какую-то крохотную долю придавали многоголосной вокальной музыке той эпохи своеобразное и ярко характерное обаяние. Совершенно так же наши представления о ритмическом стиле того далекого времени весьма приблизительны и противоречивы. Нотная запись не дает возможности однозначно установить, исполнялась ли данная мелодия в свободно скандированной манере или со строго периодическими и подчеркнутыми акцентами (в манере музыки классицистского стиля). Неадекватность нотной записи для музыкантов той эпохи восполнялась устной школой, традицией, наконец — что особенно важно — звучащей вокруг них музыкой. Сам строй музыкального мышления, господствовавший в те далекие времена, подсказывал исполнителям, какой художественный эффект скрывался за приблизительной схемой черных точек и их расположением на линейках (которых, кстати, в те далекие времена также было меньше, по сравнению с современным пятилинейным станом).

Наконец, вспомним и еще одну серьезную преграду — широко распространенные в период позднего средневековья и Ренессанса «зашифрованные» записи.

Речь идет не о том, что иногда профессиональные музыканты по традиции средневековых цехов сознательно зашифровывали секреты своей композиторской техники. Имеется в виду элементарная практика записывания только одной части музыкального произведения — наиболее ортодоксальной, канонизированной. Самые же интересные импровизационные моменты — те, в которых осуществлялись особенно смелые и индивидуальные композиторские находки, — как правило, не были зафиксированы на бумаге.

Пытаясь составить сколько-нибудь полное и правильное представление о музыке ренессансной эпохи, мы руководствуемся не только дошедшими до нас рукописями. Приходится привлекать и литературные источники, и изображения на картинах и скульптурах, и прибегать к сравнительному анализу, опираясь на такие музыкальные явления современности, которые, по нашим предположениям, родственны искусству ренессансной эпохи. В частности, некоторые формы музицирования, сохранившиеся в быту кавказских народов, например, у грузин, в настоящее время принято рассматривать как искусство, близкое итальянскому Предренессансу. Все это позволяет уточнять наши знания о музыкальном искусстве эпохи Возрождения.

Хотя на протяжении последних десятилетий исследования ренессансной музыкальной культуры проводятся в высшей степени интенсивно и изучение этой проблемы осуществляется многосторонне и дифференцированно, наши представления о музыкальном творчестве Ренессанса все еще в значительной мере условны. Хорошо известно, например, что знакомство с подлинником какого-либо шедевра живописи, изученного по репродукциям, часто открывает новые неожиданные грани его красоты, а иногда даже приводит к радикальной переоценке произведения. Насколько же несовершенны суждения музыканта, который вынужден воссоздать в своем воображении не только детали и тончайшие оттенки художественного произведения, но даже и его самые общие контуры!

Проблема интерпретации, актуальная для каждого музыкального стиля, здесь особенно сложна и остра. Поэтому при воспроизведении музыки эпохи Возрождения, если речь идет не о строго академических запи-

сях, мы неоднократно встречаемся с тенденцией ее модернизации. Чаше всего она проявляется в сближении старинной музыки с современной. Но иногда заметно и стремление раскрыть ее при помощи типичных композиционных и исполнительских приемов романтического стиля. Каждый, которому придется слушать подобную «современенную» музыку Ренессанса, должен помнить о том, что такие приемы, как противопоставление мелодики и гармонического фона, как педальные эффекты, плавное пение в манере *bel canto*, подчеркнутая ритмическая «фразировка», полутоновое «фортепианное» интонирование и многие другие, вне которых современная музыка немыслима, утвердились лишь через три-четыре столетия после того, как в XIV веке сложилась первая ренессансная школа в музыке — так называемая *Ars nova*.

Было бы преждевременным утверждать, что музыкальные творения современников Данте, Петрарки и Чосера, Джотто, Рафаэля и Леонардо да Винчи успели занять такое же место в нашей художественной жизни, какое завоевали шедевры поэтов и живописцев эпохи Возрождения. Но бесспорно одно: перелом, произошедший в композиторском мышлении в XX веке, приоткрыл завесу над огромной музыкально-исторической эпохой и значительно раздвинул границы нашего музыкального восприятия. Есть все основания предполагать, что сближение с музыкальным творчеством далекого прошлого не только обогатит наш общекультурный кругозор, но откроет новые перспективы в музыкальном языке и мышлении современности.

ДЖАЗ И КУЛЬТУРА НОВОГО СВЕТА

1

Джаз вторгся в мировую культуру неожиданно и дерзко.

Полуварварское, полуурбанистическое искусство, бросающее вызов тем представлениям о прекрасном, которое веками формировало музыкальный слух Запада, оно неизбежно столкнулось с широким и яростным сопротивлением. И тем не менее, распространяясь с невероятной быстротой, джаз проник в самые отдаленные уголки земного шара, всюду находя восторженных приверженцев.

Сегодня, полвека спустя после того, как из загадочных (как тогда казалось) подпочвенных слоев американской культуры джаз вынырнул на поверхность «большого мира», он глубоко и прочно вошел в жизнь, олицетворяя какую-то важную сторону психологического строя XX столетия. Век электричества, авиации и атомной энергии, век мировых войн и громадных социальных потрясений войдет, по всей вероятности, в историю и как век, открывший джазовое мышление в музыке.

Именно в новом типе мышления кроется художественная сущность джаза, тайна его притягательности для многих миллионов людей нашего времени. В этом в большой мере таится захватывающая увлекательность его и как проблемы для исследователя-музыковеда. Где и как формировалось джазовое начало в музыке, его ошеломляющая, оригинальная и при всей своей противоречивости законченная система художественного выражения? К каким сферам восходит его эстетика, его художественная неповторимость? Почему при столь резком отличии от выразительного стиля западного фольклора и композиторского творчества опер-

по-симфонической традиции джаз обладает огромной силой непосредственного воздействия на соответственно восприимчивую аудиторию во всем мире? В чем, наконец, причина двойственности этого жанра, который значительная часть людей нашего времени поднимает на щит как музыкальное знамение времени, а другая — не менее значительная — безоговорочно отвергает?

Попытка осветить эти вопросы приводит к интереснейшим выводам, значение которых выходит за рамки собственно джазовой темы и соприкасается с общими проблемами современного искусствознания.

Подобно тому, как возникновение оперного и симфонического искусства неотделимо от культуры Западной Европы XVII—XVIII столетий, так джаз всецело — детище Нового Света. Более того. Нигде, кроме Соединенных Штатов Америки, ни в одной стране Европы, Азии или Африки подобное искусство не могло бы возникнуть. Между тем, американская культура начинала свой путь с духовных и художественных ценностей, накопленных в Европе в эпоху Ренессанса. В области политической и философской мысли, литературы, научно-технического прогресса Европа и Северная Америка развивались в едином русле и на близком уровне в течение всех столетий, последовавших за колонизацией Нового Света.

В музыке же контраст между Старым и Новым Светом разителен. Нельзя не удивляться тому, насколько непохожих друг на друга отпрысков дали, казалось бы, одни и те же музыкальные предки в западном и восточном полушариях. Это тем более знаменательно, что начальные стадии североамериканской цивилизации совпали во времени с историческим переломом в судьбах музыкального творчества самой Европы. Как известно, начиная с XVII века его развитие повернуло в иное русло, чем искусство эпохи Возрождения. Можно было бы ожидать, что послеренессансные пути музыки в Старом и Новом Свете будут иметь хотя бы некоторые существенные точки соприкосновения. Но ход истории опровергает это предположение. Все подлинно национальные, самобытные виды музыки, возникшие на североамериканской почве на протяжении XVII, XVIII и XIX столетий и подготовившие джаз, не соприкасаются и даже не перекликаются с характерными

явлениями в музыкальном творчестве современной Европы.

В чем же причина обособленности путей развития европейской и американской музыки?

Вопрос этот сложен; по всей вероятности, его нельзя решить однозначно. И все же любой исследователь национально-американской музыки в целом, джаза в частности, должен в первую очередь сосредоточить свое внимание на двух сторонах культурной жизни Нового Света. Первая — очевидная — связана с самобытной национальной структурой Северной Америки. Вторая — более завуалированная — имеет отношение к ее неповторимой социальной специфике.

Обе эти сферы фундаментально важны для постижения характерных особенностей американского общества; обе они резко противостоят особенностям любой страны Европы. И именно здесь следует искать ключ к той изолированности путей национальной американской музыки, которая породила в XX веке особый тип художественного мышления, олицетворенный в джазе.

2

Ни в одной стране мира нет такой пестроты музыкального фольклора, как в Соединенных Штатах Америки. Здесь только и проявляется то многообразие национальных складов мышления, которое принесли с собой в бывшее царство индейцев выходцы из самых разных, в некоторых случаях предельно отдаленных друг от друга географических районов Старого Света — от Британских островов до Западной Африки, от Испании до Карпат, от Апеннинского полуострова до Скандинавии... Если судить по языку, бытовому укладу, государственному устройству, то возникает ясное впечатление, что все столь непохожие друг на друга выходцы из Старого Света полностью ассимилировались в Америке, растворив свои национальные особенности в единой культуре, восходящей к периоду английской колонизации. Действительно, по всей территории Соединенных Штатов, за исключением индейской резервации, господствует английский язык. Во всех школах «от океана до океана», — знакомство с отечественной историей начинается с изучения политических

событий в Англии эпохи Возрождения, а овладение родной литературой в США обязательно предполагает знакомство с памятниками далекого английского прошлого — эпосом Беовульфа и произведениями Чосера; елизаветинской балладой и Шекспиром, библейской поэзией в классическом переводе XVI века и Милтоном. Повсеместно в школах, церквях, самодеятельных концертах звучат англо-кельтские песни и хоралы, воспринимающиеся как свой, американский фольклор (даже оба национальных гимна США — «Америка» и «Звездами усыпанное знамя» — основаны на мелодиях двух старинных английских песнопений). Трудно, казалось бы, при этих условиях говорить о проблеме разнонациональных культурных традиций в США.

И тем не менее, задолго до того, как в наши дни эта проблема привлекла внимание, американский музыкальный фольклор уже олицетворял эту идею. Ибо все разноликие выходцы из Старого Света привозили с собой народную музыку своих стран, которая, пересаженная на американскую почву, пустила в ней глубокие корни. Более того. Странная (на первый взгляд) консервативность характерна для многих видов народной музыки США, которые даже через три столетия сохранили в новых условиях свою первозданность. В эпоху рождения джаза музыковеды с удивлением обнаружили, что в Северной Америке некоторые ветви фольклора Старого Света в гораздо меньшей степени видоизменились после эпохи Ренессанса, чем в самой Европе. Это относится к разновидностям не только англо-кельтского, но и испанского фольклора — самой древней ветви европейской музыки, привившейся в Новом Свете. Специалисты по немецкому фольклору также констатируют, что он лучше сохранился в США, чем на своей родине.

Подобная «законсервированность» характерна и для некоторых типов внеевропейской музыки Северной Америки. (Именно в Северной Америке; в Латинской Америке — иная картина.) Так, на протяжении трехсот лет фольклор индейцев не сдвинулся с того уровня, на котором он находился в период первоначальной колонизации Нового Света. В некоторых изолированных местностях далекого Юга уже в наши дни были обна-

ружены образцы негритянского фольклора, которые по существу не отличаются от традиционных форм музыки Западной Африки.

Если вспомнить, что на крайнем юге США звучат еще французские песнопения, а в западных районах и крупных городах северо-востока — итальянские, украинские, русские, еврейские, венгерские, шведские и т. д., то легко представить себе, какой многосоставный конгломерат фольклора Старого Света представляет собой народная и бытовая музыка США. При этом многие американцы, не знающие никакого языка, кроме английского, поют народные песни на языке своих европейских предков.

И однако, весь этот богатый многонациональный фольклор ничего не объясняет в проблеме джаза. Он олицетворяет старинный склад мышления, замкнутый и застывший в своем давно сложившемся облике и никак не отражающий черты новой культуры Северной Америки. Толчок к возникновению джаза дала совсем иная тенденция в развитии американского фольклора — тенденция, полярно противоположная консервативной. Ибо параллельно существованию старинных «законсервированных» образцов отдельные разновидности музыки Старого Света вступили на новой почве во взаимодействие друг с другом. Они и породили оригинальнейший художественный сплав, немыслимый ни в одной другой точке земного шара.

Два главных потока народной музыки Северной Америки — песни Британских островов и фольклор Западной Африки — образовали, слившись, новую культуру, получившую название афро-американской. Она послужила очень важной (хотя и не единственной) предпосылкой джаза. Она же наиболее непосредственно ощутима и как источник его характерного музыкального языка. Правда, и в этом отношении джаз отнюдь нельзя отождествлять с классическими видами афро-американской музыки (такими, как спиричуэлз или народные блюзы). Как этническое и эстетическое явление джаз гораздо более сложный организм. Он формировался не только в народной среде, но и за ее пределами; он вобрал в себя музыкальные традиции не одной Северной Америки, но и некоторых других районов Нового Света, связанных с латинской культу-

рой. Наконец, первостепенную роль в формировании джаза имеют те характерно-американские художественные организации, в рамках которых осуществлялось перевоплощение фольклорных и полуфольклорных жанров в искусство профессиональной эстрады.

3

Резкая обособленность путей американской музыки проявляется уже в том, что произведения, созданные в духе европейских школ, долгое время не прививались в США. На протяжении двух—двух с половиной столетий все попытки в этом направлении были бесплодны. Композиторское творчество оперно-симфонической традиции, которое в любой стране континентальной Европы является носителем передовых идей современности, воплощением высшего художественного уровня, на котором находится развитие музыкального искусства, на американской почве вплоть до 30-х годов нашего века неизменно носило характер провинциального эпигонства и не имело по существу никакого резонанса в культурной жизни своей страны. Впервые появившись в конце XVIII века, оно сначала было запоздалым отголоском английской музыкальной школы. При этом культивировалось оно не в собственно американской среде, а исключительно в аристократических — военных и чиновничьих кругах англичан — тори, резко противостоявших колонистам. В XIX столетии немногочисленные композиторские силы группировались при университетских кафедрах композиции. Их творчество было слабым академическим подражанием немецкой инструментальной школе. Так продолжалось до начала нашего века, когда на молодых американских композиторов стало оказывать аналогичное воздействие искусство «столицы модернизма» — Парижа.

Но если в результате невероятных, подлинно героических усилий отдельных меломанов на американской почве все же и возникали редкие произведения в духе европейской музыки, то эти произведения оказывались, как правило, мертворожденными: они почти никогда не исполнялись публично. Эдуард Мак-Доуэлл, первый американский композитор, чье творчество имело отклик на родине (хотя бы и в ограниченной среде ин-

теллигентов Северо-Востока) был ровесником Дебюсси. Он вошел в историю как основоположник профессиональной композиторской школы США. Таким образом, в преддверии эпохи Малера и Шёнберга, Стравинского и Прокофьева (Мак-Доуэлл скончался незадолго до первой мировой войны) американское композиторское творчество только начинало свой путь. Оно не принимало участия в великом поступательном движении европейской музыки предшествующих трех столетий¹.

Как объяснить подобное запаздывание композиторского творчества в США по сравнению не только с музыкальными школами континентальной Европы, но и с литературой, наукой и техникой самой Северной Америки?

Остановимся вкратце на двух, наиболее часто встречающихся гипотезах, которые при всем своем кажущемся правдоподобии не исчерпывают, на наш взгляд, глубинную сущность этой проблемы.

Часто указывают, что только сравнительно недавно в Северной Америке закончился процесс освоения диких невозделанных пространств. Историю американского общества XVIII и XIX веков пронизывает элементарная борьба за существование. Первобытные условия жизни на большей части территории страны, недостаточное развитие городской культуры европейского типа — все это должно было тормозить профессиональное композиторское творчество. И тем не менее, хотя в этом замечании есть доля справедливости, его можно опровергнуть без труда. Ведь отсутствие европейской цивилизации в Новой Англии не помешало ей еще в XVII веке опередить многие европейские страны в деле народного просвещения или достигнуть их уровня в развитии литературы и публицистики. А в XIX веке, когда на западе Америки еще шла борьба с первобытной природой, северо-восточные районы страны достигли высокой степени благосостояния и создали свою городскую культуру. Уже в начале XIX века концерты профессиональной европейской музыки получили в городских кругах США известное распространение. Орган, фортепиано, инструменты симфонического ор-

¹ Подробнее об этом см.: Конен В. Пути американской музыки. М., 1965, гл. 9.

кестра — неотъемлемый элемент американского городского быта того времени. Домашнее салонное музицирование занимало там не меньше места, чем в Европе. Музыкальную жизнь страны обслуживала целая промышленность, процветали нотные издательства. Можно ли при этом говорить о «дикости» или отсталости американской культуры в целом?

Согласно другой широко известной гипотезе, главная причина длительного «музыкального бесплодия» американцев — это пагубное воздействие пуританской психологии и идеологии в широком смысле.

Тем более убедительной представляется на первый взгляд эта точка зрения, что господство пуританства повлекло за собой глубокий упадок музыкального творчества не только в Северной Америке, но и в стране, которая на протяжении почти тысячелетнего периода играла роль одного из лидеров музыкального профессионализма в мировом масштабе, — в Англии. Родина полифонии, один из центров развития высочайшей культуры хорового мадригала, страна, где возникла первая самостоятельная клавирная школа и ярко самобытная разновидность музыкальной драмы, Англия после XVII века разделила судьбу своей бывшей колонии. Расположенные в двух разных полушариях, две эти пуританские страны точно повторяли друг друга в отношении своего музыкального развития. Как и для Северной Америки, унылая эпоха творческого застоя кончилась для Англии только в XX столетии.

Действительно, фанатически непримиримая ненависть пуритан к светским «суетным» формам художественной деятельности общеизвестна. Ее влияние на музыкальную жизнь Англии XVII века и колониальной Америки громадно.

И тем не менее, нисколько не умаляя роли пуританства в формировании психологии и быта англичан и американцев, нельзя не видеть, что не пуритане несут главную ответственность за состояние музыкального творчества в Англии и Соединенных Штатах.

В самом деле, если, как принято считать, пуритане еще в XVII веке подорвали основы музыкального развития Англии, то почему же творчество Перселла, самого крупного английского композитора, — сложилось после периода кромвелевской диктатуры? Почему в

пуританской Англии и в пуританской Америке расцветает именно легкожанровый музыкальный театр, то есть театр такого направления, которое было наиболее враждебно пуританству?

Деспотизм пуритан не помешал и расцвету комедийных жанров в сфере драматического театра Англии (Шеридан, Голдсмит и другие). Не удивительно ли при этом, что ни на родине Шекспира, ни среди американцев, воспитанных на языке Шекспира и рассматривающих драматургию английского Ренессанса как органический элемент своего культурного наследия, — не удивительно ли, что ни у одного из этих народов на протяжении XVII, XVIII и почти всего XIX века не появилось ни одной значительной школы, ни одной выдающейся индивидуальности в области серьезного реалистического театра? Одновременно с национальной музыкой в состоянии глубокого кризиса погрузилась и английская серьезная драма.

Наконец, как согласовать с приведенной гипотезой существование в пуританской Англии чувственной, «языческой» поэзии Китса, Вордсворта, Колриджа и других поэтов-романтиков?

Взглянем на эту проблему в современной перспективе и непредубежденным взглядом. Тогда станет ясно, что главная причина своеобразного развития музыки в послеренессансной Англии и особенно в США заключается в социальном укладе этих стран. Он породил особый тип музыкального профессионализма, несовместимый с длительными и углубленными творческими исканиями. В условиях Нового Света богатейший американский фольклор не смог стать основой серьезных произведений в европейском оперно-симфоническом духе. Его развитие следовало совсем другому направлению, вливалось в принципиально иное художественное русло, порождало новые, неведомые Европе, музыкальные виды. Эстетические тенденции, неотделимые от особой, американской разновидности профессионализма, предопределили судьбу и ограниченность музыки США в целом. Кульминационное выражение этих тенденций и являет собой американский джаз, отразивший как сильные, так и слабые стороны пути, пройденного афро-американской музыкой в характерной художественной среде Нового Света.

Народная музыка сама не перерастает в композиторское творчество. Весь опыт знакомства с многовековыми традициями европейского искусства говорит о том, что даже на основе богатейшего фольклора крупная национальная школа в музыке никогда не возникала в стране, где для нее не было общественных предпосылок. Иными словами, если в стране не было институтов, играющих роль центра художественных исканий в музыке, роль стимула ее интенсивного развития. В эпоху средневековья и Ренессанса подобную функцию для европейской музыки выполняла церковь, в рамках которой, после длительного периода формирования, обрело жизнь классическое по своему совершенству, сложнейшее по техническому мастерству искусство хоровой полифонии.

В послеренессансную эпоху церковная музыка католицизма сошла с магистрального пути развития музыкального профессионализма. Он принял в новых исторических условиях сугубо светскую направленность. Отныне роль центра музыкально-творческих исканий переместилась к оперному театру, начальные, решающие стадии развития которого неразрывно связаны с придворно-аристократической культурой. Во всех странах, которые в XVII, XVIII и XIX столетиях дали национальные музыкальные школы широкого значения — в Италии, Франции, австро-немецких государствах, России, Польше — именно придворная среда, не скованная материальными ограничениями и жизненно нуждающаяся в искусстве как обязательном атрибуте княжеского могущества, богатства и блеска, культивировала новый ведущий вид музыкального искусства — оперу. Подобно тому как в более ранние эпохи деятельность высококвалифицированных композиторов, регентов, хористов была неотделима от католического храма, так и в послеренессансные века новая профессиональная культура кристаллизовалась вокруг музыкального театра. Не только многочисленные кадры композиторов, но и целые школы вокального мастерства, оркестрового исполнения, дирижерского искусства были порождены требованиями оперы; все они сумели достичь высокого профессионального и художествен-

ного уровня только благодаря покровительству и материальной поддержке королевского или княжеского двора. «Свободные художники» XIX столетия творили на почве, уже богато возделанной предшественниками, — теми, кто прокладывал новые пути в музыке либо непосредственно в рамках оперного искусства, либо под его сильнейшим воздействием (например, в симфонии)².

Но родина джаза не знала придворной культуры. Эта страна, являющая собой классический (и, быть может, единственный в своем роде) образец чисто капиталистического развития, по сей день не выработала какой-либо системы покровительства искусствам, сопоставимой по своему общественному значению с просвещенным меценатством Европы XVII—XVIII столетий. В Северной Америке утвердились лишь формы музыкального профессионализма, совместимые с интересами коммерческого предпринимательства. На пути тех американцев, которые дорожили искусством и стремились посвятить себя ему, стояли непреодолимые препятствия. Действительно, еле наметившиеся в конце XVIII столетия очертания своеобразной национальной школы в музыке «ушли в песок» прежде, чем успели отчетливо определиться³.

Есть здесь явная аналогия с послереволюционной, буржуазной Англией XVII столетия. Аристократическая культура начала утрачивать там свое прежнее значение, и судьба незадолго до того родившегося оперного искусства оказалась в решающей степени в руках частных предпринимателей. В результате серьезная музыкальная драма на английской почве не пережила «раннего детства». Она была задавлена коммерцией раньше, чем успела вызвать интерес у массового слушателя.

Космополитическая итальянская опера, переживавшая блестящий расцвет в придворных театрах почти всех европейских стран (в том числе даже во Франции, где рано сложилась своя национальная разновидность музыкальной драмы), в Англии только хирела.

² Подробнее об этом см.: Конен В. Театр и симфония, гл. 2.

³ Подробнее об этом см.: Конен В. Пути американской музыки, гл. «Хоровой гимн Новой Англии».

Между Перселлом, скончавшимся в конце XVII столетия, и Воан-Уильямсом и Бриттеном, принадлежащими уже нашему веку, в Великобритании не возникло ни одного значительного произведения для оперного театра, которое было бы создано английским композитором. И именно на эти два столетия приходится тот глубокий упадок всей музыкально-творческой культуры Англии, о котором мы говорили выше.

Для бывших английских колоний картина была еще более бесперспективной. Жители Северной Америки впервые услышали оперу лишь во второй четверти прошлого века. На протяжении двух столетий она оставалась для них в полном смысле слова *terra incognita*. И сегодня, то есть полтора века спустя, американцы признают, что несмотря на наличие первоклассного оперного театра Метрополитен, музыкальная драма в классическом духе является для Соединенных Штатов чужеродным телом, «импортом», предметом роскоши для избранной аудитории, а не насущной потребностью духовной жизни народа.

В то время как на протяжении XVII и XVIII столетий в оперном искусстве континентальной Европы имели место бурные творческие искания, вырабатывались новый музыкальный язык и новые формы художественного мышления, отвечающие светскому драматическому строю послеренессансной музыкальной эпохи, в Англии и ее американских колониях складывалась совсем иная разновидность музыкального театра. Ей не было свойственно то сочетание массовости воздействия и распространения с непрерывно развивающимся профессионализмом, которое лежало в основе формирования как ренессансной полифонической, так и оперно-симфонической школ⁴. Условие, которому в равной мере удовлетворяли храмовое искусство средневековья и Возрождения и оперный театр послеренессансной эпохи, не было реальным для музыкального спектакля, укоренившегося в Англии и ее северных колониях.

В резком отличии от континентальной оперы, англо-американский театр не был «центральной творческой лабораторией» нового искусства. Он не стал носителем

⁴ Подробнее об этом см. статью «Музыкально-творческие виды XX века».

ведущих художественных идей современности, не породил ни серьезной музыкальной драмы, ни симфонической культуры, ни какого-либо другого художественного вида, сопоставимого по своему идейному и общественному значению с оперной и инструментальной музыкой Европы. Лишь через три столетия после начала колонизации Северной Америки и рождения ведущего музыкального жанра послеренессансной эпохи — оперы (эти два события совпадают по времени) англо-американский театр внес свой вклад в мировое искусство. Им оказались две разновидности популярно-комедийного музыкального спектакля — мюзикл и эстрадное ревю, находящиеся по своей эстетической направленности не просто вне главного русла развития европейского композиторского творчества, но в определенном смысле диаметрально противоположны ему. И именно эти новые музыкально-сценические жанры, являющие собой своеобразный антипод европейской оперы, выполнили на пороге XX века роль главных проводников джаза в мир современной городской культуры.

5

Тип музыкального спектакля, укоренившегося в первой буржуазной республике, был прямым порождением английской, так называемой балладной оперы⁵. Глубокое внутреннее родство этих явлений обусловлено не только общностью национальных истоков. Гораздо более существенную роль сыграло то обстоятельство, что как в Англии, так и в ее бывших заокеанских колониях театральный спектакль с музыкой ориентировался исключительно на развлекающегося обывателя. По самой своей сути он должен был гарантировать материальный успех прежде всего, и потому предельная доходчивость театральной идеи и музыкально-выразительных средств была для него обязательным условием.

⁵ В Англии слово «баллада» («ballad») означает народную бытовую песню. Таким образом, под балладной оперой имеется в виду театральная пьеса с вставными музыкальными номерами, главным образом, песнями популярного характера.

Само по себе требование доступности вовсе не должно было привести к профессиональной деградации балладной оперы. И даже наличие в ней развитых разговорных сцен в традициях английской театральной пьесы с музыкой также не неизбежно влекло за собой музыкальное упрощение. Достаточно вспомнить, что именно в рамках театрального спектакля родилась «Королева фей» Перселла — одно из самых выдающихся музыкальных творений XVII века. Не следует забывать также, что комический музыкальный театр в Германии и Австрии возник под прямым влиянием английской балладной оперы. Тем не менее, он достиг замечательных художественных высот в зингшпилях Моцарта или Вебера. И французская демократическая опера близкого стиля, культивировавшая разговорные диалоги, породила не только интереснейшие творения Гретри, но и такой шедевр мировой музыки, как «Кармен» Бизе. Но в странах континентальной Европы опера комедийного направления сложилась на музыкальной почве, оплодотворенной великими достижениями оперы серьезного плана. Не только композиторы, но и слушатели этих стран, воспитанные в высоких традициях оперной и инструментальной музыки XVII—XVIII столетий, не приняли бы примитивной музыкальной структуры английской балладной оперы.

В Англии и США ситуация была иной. Коммерческие принципы, определявшие направление театральной жизни этих стран, не допускали ни длительных периодов творческого экспериментирования, ни отношения к искусству как к средству просвещения народа⁶.

⁶ Выдающийся английский писатель XVIII века Оливер Голдсмит, размышлявший над многими актуальными общественными проблемами своего времени, затронул и вопрос о положении оперы в Англии. Его наблюдения над состоянием музыкального театра в Лондоне эпохи Генделя, Гассе, Глюка полностью подтверждают сказанное выше.

«В других странах, — пишет Голдсмит, — декорации великолепны, певцы превосходны... слова сочиняют лучшие поэты, музыку — лучшие мастера... Но у нас картина иная: художественное оформление примитивное и дешевое, певцы... весьма посредственные... музыка являет собой не более, чем смесь старых итальянских арий... При таком положении не приходится удивляться тому, что оперой у нас пренебрегают. Простой народ не выработал вкуса к

Опора на облегченное восприятие, на безусловные проверенные, безотказно действующие художественные приемы по всей вероятности и привела к упадку серьезной драмы в Англии после Шекспира. Еще более губительным оказалось это отсутствие исканий для музыкального театра. Так как частные предприниматели не могли или не желали идти ни на риск творческих экспериментов, ни на содержание большого штата музыкантов-исполнителей, то в пользующемся огромной популярностью комедийном (или развлекательном в более широком смысле) музыкальном спектакле поощрялись и использовались только давно «апробированные», элементарно простые художественные формы. Каким бы отточенным и усовершенствованным не было само актерское исполнение (а исполнительское мастерство оставалось одним из постоянных требований публики), музыка спектакля не поднималась над уровнем популярных народных и бытовых песен, не сдвинулась ни на шаг от их традиционного, давно оформившегося стиля. Как только творческие искания прекратились, профессиональный упадок был неминуем.

Американская разновидность музыкального театра долгое время ничем не отличалась от английской. Она питалась тем же репертуаром и использовала английские исполнительские традиции. Но к середине прошлого века в Новом Свете начала господствовать театральная публика, превосходящая даже английского обывателя по своим непритязательным, более того,

такого рода развлечению и не имеет для него средств. «Ростбиф старой Англии» (то есть, популярные баллады. — В. К.) доставляет ему гораздо больше удовлетворения, чем самые изысканные рулады кастратов; речитативы кажутся ему убийственно скучными и навоят на него сон. С другой стороны, просвещенные люди из обеспеченных кругов не могут получать удовольствия от спектаклей при подобном убожестве художественного оформления и полнейшем отсутствии вкуса у создателей самого произведения...»

«...Не знаю, сможет ли опера когда-нибудь привиться в Англии, — заключает он. — Она требует весьма тонкого и квалифицированного руководства. Вместо этого ее судьба доверена людям, плохо знающим художественные традиции и вкусы своей аудитории и действующим исключительно в целях непосредственной материальной выгоды...» (разрядка моя. — В. К.). См.: Works of Oliver Goldsmith. London, 1854, vol. 3, p. 134.

развращающим требованиям к искусству. Эпоха революционного подъема осталась позади, старая культура эпохи освободительной войны окончательно умерла. В Америку со всего света нахлынули мещане и торгаши, авантюристы и преступники — люди, даже отдаленно не соприкоснувшиеся с подлинной культурой и не имевшие высших духовных потребностей. Их вкусы всецело определили облик популярной легкожанровой эстрады — разновидности балладной оперы, которая по сей день остается наиболее массовым видом музыкально-театрального искусства в США. Дешевая сентиментальность и грубая чувственность стали неотъемлемыми свойствами американского музыкального театра.

Как это ни удивительно на первый взгляд, параллельно этому процессу, музыка американской балладной оперы существенно обогатилась по сравнению со своим прототипом в Англии. Поскольку жители Северной Америки были в высокой степени восприимчивы к постоянно звучащему в их среде афро-американскому фольклору, то его элементы неизбежно стали широко проникать в постановки этого популярного жанра. Новые выразительные сферы афро-американского фольклора существенно видоизменили традиционный английский танцевально-инструментальный репертуар, а дополнительное скрещивание с латинскими видами народной музыки Америки породило художественный гибрид редкой оригинальности. Его самобытная красота не перестает восхищать нас по сей день в хорошо знакомом нам классическом негритянском джазе.

При всей своей непосредственно действующей, острой выразительности этот музыкальный гибрид был далек от своего народного прототипа. Форма художественной условности, выработанная в американском музыкальном театре, придавала музыке соответствующие оттенки и штрихи, резко видоизменяющие — если не прямо искажающие — облик фольклорного источника.

Вывранный из своей почвы и перенесенный в атмосферу городского искусства, фольклор всегда теряет свою «невинную первозданность». Рихард Вагнер посвятил в свое время этой проблеме десятки страниц, отстаивая идею несовместимости народной песни с музыкальным строем сложно-профессионализированного

оперного или симфонического творчества⁷. Близкую по направлению мысль высказал в наши дни Стравинский, констатирующий, что произведение фольклора является законченным и замкнутым художественным организмом, который под пером композитора-профессионала неизбежно искажается, превращаясь во «вторичный продукт»⁸. Не вдаваясь в суть точки зрения Вагнера или Стравинского в целом, нельзя не признать, что художественный строй народной музыки неизбежно видоизменяется в зависимости от общего стиля произведения, в котором использована фольклорная тема, и от характерной для него системы выразительных средств. В качестве общедоступного примера сошлемся хотя бы на то, как по-разному звучит мелодия немецкого народного танца «Гросфатер» у Бетховена в финале «Авроры» и у Шумана в «Карнавале». Великий классик трансформирует ее в отвлеченную, возвышенную тему сонатно-симфонического склада, а у композитора-романтика подчеркивается бытовой, национально-самобытный ее колорит. Вспомним, как резко отличается трактовка хабанеры в «Кармен» Бизе от ее интерпретации в «Воротах Альгамбры» Дебюсси. Художник-импрессионист показал тему хабанеры в виде «разорванных» фрагментов, «освобожденных» от классической гармонии и окутанных такой тонко смешанной гаммой колористических нюансов, что ее родство с рельефными мелодиями Бизе, основанными на том же танце, почти не узнаваемо. Подобные сопоставления нетрудно умножить.

Таким образом, в самом факте, что музыканты, сочинявшие или аранжировавшие для американской эстрады, видоизменяли народный источник, нет ничего предосудительного. Сожалеть приходится о том, что в ее постановках господствовали дешевое зубоскальство и мещанская сентиментальность, откровенный цинизм и мотивы грубой чувственности. Балаганная направленность театральных сюжетов заранее предопределяла и ограничивала возможности музыкального оформления. И англо-кельтские баллады, и негритянские спиричуэлз, и деревенские блюзы, и «латинизированные»

⁷ См.: Вагнер Р. Опера и драма.

⁸ См.: Collaer P. La musique moderne. Bruxelles, 1955.

регтаймы и многие другие виды афро-американского фольклора были безжалостно втиснуты в условную гримасничающую маску американских бурлесков.

Но ведь и французская комическая опера выросла из демократических ярмарочных театров, может резонно спросить читатель. Почему же там традиции народно-балаганного театра не сковали и не изуродовали выразительность музыки?

Мне представляется, что суть дела заключается в следующем.

Европейская музыка на протяжении целого тысячелетия формировалась при храме; как бы далеко ни ушла она впоследствии от выражения непосредственно религиозной идеи, в ней навсегда (или во всяком случае до конца XIX века) сохранилась та серьезность и возвышенность настроения, та поэтизация образов внутреннего мира, вне которых музыка христианского богослужения немыслима. Даже тогда, когда искусство собора окончательно утратило свое некогда ведущее художественное значение, в опере, симфонии и других жанрах европейской музыки XVII—XIX столетий продолжали жить приподнятость, углубленность, серьезность настроения и чувства. Ясно ощутимые следы придворной эстетики в музыке «эпохи рококо» не нарушали эти глубоко внедрившиеся черты, ставшие неотделимыми от самого понятия европейской музыки. Влияние придворной условности придало ей особенную отшлифованность и изящество манеры выражения, которые, однако, не противоречили высокой содержательности, а подчас оказывались совместимыми с глубоким драматизмом. Достаточно вспомнить хотя бы лирические трагедии Глюка, поздние симфонии Моцарта, произведения зрелого Шопена, чтобы оценить, насколько гармонично сосуществовали в европейской классической музыке аристократические черты стиля с поэтичностью и страстной напряженностью чувства. Совершенно так же образы комической оперы, восходящей в своих истоках к ярмарочному театру, преломлялись через атмосферу возвышенно идеализированной красоты.

В балладной опере Северной Америки традиции музыки, как выражения высшей духовной сферы человека, были бесследно утеряны.

Парадоксальность положения заключается в том, что углубленная серьезная музыка, связанная с религиозным началом, в высшей степени характерна для новых национальных жанров, возникших на североамериканской почве. От пуританских хоралов, относящихся к самому раннему периоду английской колонизации, до негритянских спиричуэлз и госпелз (gospels) наших дней живет глубокая национальная традиция одухотворенного искусства. Более того. Огромная любовь американцев к симфонической и ораториальной музыке, ее массовое распространение в церквях и на концертной эстраде США говорит о тяготении к произведениям, выражающим возвышенно-отвлеченный строй мысли. Однако все эти художественные сферы на протяжении столетий развивались в США в полной изоляции от музыкального театра или любого другого театра профессиональных композиторских исканий.

На северо-американской почве музыкой серьезного плана был либо непосредственно фольклор, либо упоминавшиеся выше тесно примыкающие к нему народно-национальные жанры, которые по профессиональному уровню мало возвысились над народным творчеством. Потребность в одухотворенном высоком искусстве выражается в Америке также в развитой исполнительской культуре, начало которой восходит еще к прошлому веку. Но эта последняя ветвь сложилась в США исключительно на основе европейской классики, причем преимущественно отдаленного прошлого. Оба эти вида музыкальной деятельности не имеют отношения к профессиональным композиторским исканиям современности. Вместе с тем, те единственные национальные виды музыкального профессионализма, которые утвердились в США в XVIII и XIX столетиях и пользовались подлинно массовой популярностью, — легкожанровые опера и эстрада и тесно связанные с ними коммерческие издательства, последовательно публиковавшие произведения облегченно развлекательного характера, — ни один из этих видов музыкального профессионализма США не соприкасался с музыкой серьезного плана⁹.

⁹ Первые реальные попытки сделать мюзикл носителем серьезных художественных идей относятся к середине нашего века.

Красноречиво следующее сопоставление.

В эпоху Ренессанса фольклорные напевы часто звучали в музыке богослужения. Укажем хотя бы на песню «L'homme armé» («Вооруженный человек»), использованную не в одной мессе. Но в рамках духовного искусства народные песни, всегда светского, а нередко фривольно-шуточного характера, претерпевали глубокое преобразование, сближаясь с величественной приподнятостью культового церемониала. В музыке же американской балладной оперы проявлялась популярная тенденция. Если глубоко одухотворенные создания негритянского народа и появлялись на ее эстраде, то только замаскированные под легкожанровый бурлескный облик. Сложная хоровая музыка, насыщенная трагедийными образами, приобретала сходство с упрощенным развлекательным стилем кафешантанов.

Именно эти черты, органически присущие массовому музыкальному театру США, определили внешний облик джаза. Джаз глубоко и, быть может, неразрывно сросся с фривольно-чувственной атмосферой американской легкожанровой эстрады, ее циничным зубоскальством, балаганным духом¹⁰. По всей вероятности, именно это настроение безверья, насмешки, цинизма и нашло отклик в душах тех многочисленных слоев населения XX века, которые вследствие социальных потрясений империалистической эпохи, в атмосфере предчувствий надвигающегося фашизма, утратили веру в духовные заветы прошлого, воспринимая их сквозь призму сарказма, иронической позы, нарочито подчеркнутой чувственности¹¹.

Нет ничего удивительного в том, что джаз вызывает яростную реакцию у слушателей, воспитанных в традициях европейской классической музыки, с ее идеалом возвышенной красоты. Далеко не всякий меломан способен расслышать за дешевой гримасничающей оболочкой джаза его ошеломляющую самобытность и подлинное художественное богатство. Более того. В оригинальных выразительных средствах джаза таятся

¹⁰ Лишь в новейшем джазе ощутимо стремление освободиться от этого наследия.

¹¹ Другая сторона этого же настроения воплощена в искусстве через образную сферу экспрессионизма. См. этюд «О музыкальном экспрессионизме».

черты, в высшей степени созвучные в широком плане музыкальным исканиям нашей современности. Ибо при всей ограниченности, predetermined эстетикой американской эстрады, музыкально-выразительная система джаза «резонирует в тон» с очень существенной стороной общего художественного строя нашего времени. Речь идет о важном и все возрастающем значении старинных и внеевропейских культур для музыкального творчества XX века.

6

Три столетия, которые для американской профессионально-композиторской музыки означали «топтание на месте», а для европейской были ознаменованы рождением и бурным ростом оперного искусства — эти столетия вошли в историю мировой культуры как период великого расцвета послеренессансной музыкальной классики. Именно в эту эпоху сложился законченный, тонко разработанный музыкальный язык, тяготеющий к универсальной выразительности и основывающийся на безоговорочном господстве законов классической гармонии. Строгое подчинение всех элементов музыкальной речи (развитой мелодики, ритмической структуры, аккордовых созвучий) мажоро-минорной ладовой организации и логике функционально-гармонических тяготений всецело определяет музыкальную речь стран Западной и Центральной Европы начиная с последней четверти XVII столетия¹². Логика гармонического движения, подчеркнутая внутренняя динамика музыкальной мысли оттеснили далеко на задний план все красочные, хаотичные, «случайные» штрихи. Им подчинилось даже внешнее тембровое «оформление» музыки. Упорядоченное, типизированное звучание классического симфонического оркестра, строгая полутоновая температура фортепиано повторяла и акцентировала функционально-гармонические принципы. Церковные и народные лады, свободное сопоставление гармоний, неоформленная температура, пестрота и беспорядочность инструментальных тембров — все эти осо-

¹² Подробнее об этом см.: Мазель Л. Основы классической гармонии, гл. 1. М., 1972.

бенности, характерные как для старинной, ренессансной музыки, так и для фольклора ряда европейских стран, на долгое время «ушли в подполье», не показываясь на магистральном пути развития европейского композиторского творчества.

Величайшие композиторы «оперной эпохи» — Люлли и Скарлатти, Бах и Гендель, Глюк и Гайдн, Моцарт и Бетховен, Россини и Шуберт — мыслили всецело на основе единой общеевропейской музыкальной речи, predetermined законами классической гармонии. Сегодня нам остается лишь изумляться и восхищаться тем, как в рамках языка, столь скромного по своим красочным свойствам, обрели жизнь произведения немеркнувшего величия.

Но уже одно перечисление композиторских имен обнажает характерную черту музыкального творчества периода его первого послеренессансного расцвета — определенную культурно-географическую ограниченность. По сравнению с эпохой Возрождения, когда в развитии музыкального творчества на равных началах участвовали самые разные районы Европы — от Испании до Англии, от Нидерландов до Польши, в XVIII и начале XIX столетий музыкальная карта мира необыкновенно сужается. По существу только три страны — Италия, Франция и австро-немецкие княжества — концентрируют все музыкальные искания современности, «поставляют» все величайшие художественные ценности новой, послеренессансной эпохи.

И вдруг, начиная с 30-х годов прошлого века эта, казалось бы устойчивая, «классическая» закономерность начинает терять свой безусловный характер. В мировую музыку вторгаются веяния, идущие с географической периферии Европы. Ранее всего — это польская, русская и венгерская школы (Шопен, Глинка и кучкисты, Лист), обогатившие музыкальное мышление эпохи чертами неведомого дотоле в Европе национального фольклора своих стран.

Появление этих школ ознаменовало начало широкого национального движения, ставшего одной из самых характерных черт мировой музыки на рубеже XIX и XX столетий. Норвежская музыка (представленная Григом), испанская (Альбенис, Гранадо, Де Фалья), финская (Сибелиус), английская (Воан-Уильямс,

Бриттен), нововенгерская (Барток), румынская (Энеску) — все эти культуры, дотоле не участвовавшие в разработке музыкального языка послеренессансной эпохи, в той или иной форме, в той или иной степени все несли освобождение музыки от «деспотизма» классической гармонии и монопольного господства мажороминорной ладовой организации. Огромное усиление колористического начала, усложнение и свобода ритмической структуры были следствием «вторжения» в профессиональное творчество художественных приемов, заимствованных от национально-самобытных фольклорных культур.

Этот процесс, усилившийся в первой четверти нашего века, повлек за собой две другие тенденции первостепенной важности.

Прежде всего, впервые за много столетий, профессиональное композиторское творчество начало обогащаться чертами внеевропейского фольклора, вбирать в себя интонационный строй и принцип организации музыкальной ткани, пришедшие из внеевропейского искусства. Рубежом оказалось в этом процессе творчество Дебюсси, который под непосредственным воздействием ориентальной музыки создал новую ладовую систему, новые принципы соотношения мелодики и гармонии, открывшие путь к органическому слиянию европейского и внеевропейского в музыке. К середине XX века понятие «мировая музыка» вообще перестает отождествляться с культурой Европы. Уже творчество Гершвина, Вила Лобоса, Хачатуряна смело границы между европейским и внеевропейским в рамках композиторского творчества оперно-симфонической традиции¹³. В наши же дни эта тенденция развилась до предела в творчестве многих композиторов Запада, черпающих художественное вдохновение в музыкальном строе «ориента» (например, у Мессиана или представителей новейшего «авангарда», не говоря уже о музыкантах стран Востока, сочиняющих в классических жанрах европейской музыки)¹⁴.

¹³ Это, разумеется, не относится ни к фольклору, ни к национальным региональным жанрам, имеющим распространение в рамках замкнутых национальных культур.

¹⁴ Подробнее об этой проблеме см. статью «Значение внеевропейских культур для музыки XX века».

Второе важнейшее следствие «национального движения», пошатнувшего безоговорочное господство классической гармонии, — обостренный интерес к старинному фольклору и средневековой и ренессансной полифонии. Он проявился в исполнительской жизни, ознаменовав возрождение на концертной эстраде и оперной сцене произведений многих забытых художников далекого прошлого (Монтеверди и Перселла, Машо и Окегема и многих других. Их список непрерывно возрастает). Он сказался и в широких фольклорных изысканиях нового типа, привлекающих на поверхность старинные пласты народной музыки, которые на протяжении по крайней мере двух столетий скрывались под густыми наслоениями «оперного лака» или городского фольклора, испытавшего глубокое воздействие общеевропейской, то есть италянизированной мелодики. Назовем хотя бы Педреля, обнаружившего старинные залежи народного творчества Испании; Воан-Уильямса и Шарпа, которые обнаружили неожиданную сохранность в Англии музыки эпохи Тюдоров; Бартока и Кодая, фольклорные исследования которых совершили переворот в господствовавших в XVIII и XIX столетиях представлениях о венгерском фольклоре и других.

На основе возрожденного старинного фольклора или в глубоком родстве с его своеобразным музыкальным и общехудожественным строем возникло не одно произведение, типизирующее характерные искания нашего века. Достаточно ограничиться упоминанием Бартока и Воан-Уильямса, Бриттена и Айвса, не говоря уже о Дебюсси, неоднократно черпавшего вдохновение во французской музыке Ренессанса, «открытой» заново на пороге XX века, чтобы ощутить, насколько важно для композиторского творчества XX века стремление к повороту «в глубь веков», к искусству, предшествовавшему монопольному господству ладотональной (мажоро-минорной) организации.

Американский джаз оказался в высшей степени созвучным этим характерным тенденциям нашей современности. И, как это ни удивительно на первый взгляд, художественная среда Нового Света сыграла здесь в высшей степени стимулирующую роль.

В то время как в странах Западной и Центральной

Европы «нивелирующая коса» (выражение В. Стасова) культуры нейтрализовала национальное своеобразие фольклора, в Северной Америке народная музыка мало сдвинулась с того уровня, на котором она находилась в «дооперную эпоху». В условиях Нового Света преобладающий на территории США англо-кельтский фольклор если и эволюционировал, то странным образом «назад», к строю мышления ренессансной эпохи. Старинные крестьянские лады, «примитивная» полифония, уводящая к средневековью, сохранились в стране, не знавшей оперной культуры на протяжении всех веков, последовавших за первоначальной колонизацией Северной Америки. Соответственно, африканская музыка, перенесенная в Северную Америку, соприкоснулась с искусством старинного склада, которое в значительно большей степени гармонировало с ним, чем могла бы гармонировать музыка, подвергавшаяся сильнейшему воздействию оперного стиля.

Вместе с тем, фольклорный уровень профессионализма, характерный как для музыкального театра США, так и для новых национальных жанров, возникших на американской почве, позволял африканской музыке сохранить всю самобытность своих выразительных средств, таких, как своеобразный интонационный строй, обусловленный свободной, то есть неевропейской полутоновой температурой; сложнейшая ритмическая структура, с преобладанием полиритмии; неведомое в Европе соотношение разных элементов музыки, при котором ритм безоговорочно господствует над мелодикой и гармонией; «хаотическая» фактура, свободная от строгого голосоведения европейской полифонии и гармонии и т. д. В условиях развитой оперной и симфонической культуры и в рамках произведений классического тонального стиля эти черты африканского фольклора оказались бы «нейтрализованными» и радикально видоизмененными, растворившись в мелодическом и гармоническом стиле европейской музыки. В Новом Свете они сохранились почти во всей своей первозданной самобытности до XX века и выступили на мировую арену в момент, когда передовая художественная мысль направила свои искания в сторону сближения с внеевропейским и старинным искусством.

Огромное увлечение джазом в среде европейских

композиторов в 20-х годах было в большой мере обусловлено тем, что джаз олицетворял эту тенденцию в яркой, художественно законченной форме, раздвигавшей границы современного музыкального мышления.

*

Джаз — неотъемлемая и характерная принадлежность нашей эпохи. Как его самобытный художественный облик, обогативший музыкальную панораму современности, так и его определенная эстетическая направленность, отвечают психологии значительной группы людей нашего века во всем мире. И однако джаз — ярчайшее и типичнейшее порождение именно Нового Света. Его важнейшие особенности были всецело предопределены культурой США — историей и социальным укладом этой страны, ее многонациональным составом и уровнем музыкального развития... Вне чисто американского историко-культурного фона джазовое начало в музыке никогда бы не возникло.

ЗНАЧЕНИЕ ВНЕЕВРОПЕЙСКИХ КУЛЬТУР ДЛЯ МУЗЫКИ XX ВЕКА

(к постановке проблемы
в историческом плане¹)

1

В середине XVIII столетия англичанин Чарльз Бёрни предпринял путешествие по Европе, знакомясь с состоянием современной музыкальной культуры. Результаты его внимательных и беспристрастных наблюдений, запечатленных в двух, ставших впоследствии знаменитых, книгах², подводят нас к определенному выводу: полноценную музыкальную жизнь, где пульсирует живое современное творчество, можно было обнаружить только в Италии, Франции и австро-немецких княжествах. Бёрни с грустью отмечает, что бельгийская и голландская музыка, игравшие роль лидера в эпоху Ренессанса, пребывают в столь глубоком упадке, что этот низкий уровень невозможно ассоциировать с их былым величием.

Действительно, по сравнению с эпохой Возрождения, когда в развитии профессионального композиторского творчества принимали интенсивное участие самые разные культурные районы Европы — от северных немецких государств и Нидерландов до Франции, от Англии до Италии, от Испании до Польши, — в XVIII веке музыкальная карта мира необыкновенно сужает-

¹ В данной статье речь идет о профессиональной композиторской школе, сложившейся на европейской почве, но достигшей универсального значения. Здесь не затронуты ни фольклор, ни региональные жанры, распространенные в рамках замкнутых национальных культур. Подробнее об этом см. статью «Музыкально-творческие виды XX века».

² Burney Ch. The present state of music in France and Italy. London, 1771; The present state of music in Germany, the Netherlands and United Provinces. London, 1773.

ся. Характерно, что два известных музыковедческих труда³, вышедшие в свет в начале XVIII столетия и посвященные ведущему музыкальному жанру новой эпохи — опере, вообще не затрагивают музыкальные явления за пределами Франции и Италии.

Пополним впечатления Бёрни материалами, почерпнутыми из английской публицистики того же времени⁴; она буквально пронизана отчаянием по поводу деградации отечественного музыкального театра. И тогда картина предстанет перед нами во всей своей законченности: в эпоху Баха и Генделя, Глюка и Гайдна, Моцарта и Бетховена, Россини и Шуберта понятие «музыка» отождествляется и исчерпывается культурой трех западноевропейских стран.

То обстоятельство, что творчество этих композиторов олицетворяет первый великий расцвет после-ренессансной музыки, что это — классика, на которой воспитывались все последующие поколения музыкантов и образованных меломанов, невольно придает и самой эпохе, породившей их творчество, облик известной нормативности, эталонности. На протяжении более двух с половиной столетий определенная культурно-географическая ограниченность неразрывно связывается с высшими достижениями музыкального творчества, воспринимается как его обязательная, как бы неотъемлемая предпосылка.

И вдруг, начиная с 30-х годов прошлого века, эта устойчивая «классическая» закономерность теряет свой безусловный характер. В профессиональное композиторское творчество проникают веяния, идущие с географической периферии Европы. Первыми в этом процессе оказались произведения Шопена и Листа, обогатившие мировую музыку чертами неведомого в те годы венгерского и польского фольклора. Немногим позднее чешская школа декларирует свою автономию по отно-

³ Raguenet Abbé. Parallele des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les operas. S. I., 1704; Lecerf de la Vieville. Comparaison de la musique italienne et de la musique française. Bruxelles, 1705.

⁴ См., например, статьи Дж. Аддисона в журнале «Spectator», высказывания О. Голдсмита (Works of Oliver Goldsmith. London, 1854, vol. 3, p. 134. См. также: Mac Kinley S. Origin and development of light opera. London, 1927.

шению к австрийской музыке, от которой была дотоле практически неотделима. Блестящий расцвет новой русской музыки, ведущий начало с Глинки, вторгнувшейся в мировое искусство во второй половине века, бесконечно расширил художественные и культурно-географические горизонты современной музыки. На пороге XX столетия это «национальное движение» приняло огромный размах, став одной из наиболее характерных черт культуры нашего века. Норвегия в лице Грига, Финляндия, выдвинувшая Сибелиуса, новоиспанская школа, представленная Педрелем, Альбенисом, Гранадосом, Де Фалья; Англия, впервые после двухвекового периода застоя переживающая свой расцвет (Воан-Уильямс, Бриттен); венгерская и румынская школы (Барток, Кодай, Энеску) — становление или второе рождение этих школ знаменует одну из важнейших тенденций в музыке нашего времени. Речь идет о расширении географических границ музыкального восприятия и появлении музыкального творчества классического уровня в тех национальных культурах, которые в период первого послеренессансного расцвета находились вдали от «столбовой дороги» музыкального профессионализма.

На этом фоне совершенно по особому встает проблема взаимоотношения европейских и внеевропейских культур — проблема остроактуальная и предельно сложная.

Отчасти связанная с общим «национальным движением», которое разрушило понятие «музыкальная периферия», она, однако, не совпадает с ним полностью. Ее особая сложность обусловлена тем, что на протяжении многих столетий, предшествовавших нашему времени, европейская и «ориентальная»⁵ музыка развивались параллельно и независимо друг от друга, без сколько-нибудь заметных оплодотворяющих взаимодействий⁶.

⁵ Ради удобства будем пользоваться условным термином «ориентальный» для характеристики всех музыкальных культур, сформировавшихся вдали и независимо от европейских традиций, хотя речь будет идти не только о странах собственно Востока.

⁶ Ярким примером подобной изоляции может служить подлинный случай из жизни выдающегося ориенталиста, лингвиста, путешественника по Востоку прошлого века Армина Вамбери. В совершенстве изучив ряд восточных языков, овладев всеми тонкостями

В европейской музыке последних трех-четырех веков сложилась своя замкнутая художественная система, свой особый законченный строй мысли, который долгое время не поддавался внешним контактам. Вместе с тем во второй половине XIX—начале XX века у европейских композиторов наблюдается определенное тяготение к «ориентальной» музыке. В той или иной степени, в том или ином плане оно ощутимо в творчестве многих европейских музыкантов того периода как крупного, так и менее значительного масштаба. В их числе Балакирев и Римский-Корсаков, Бородин и Кюи, Сен-Санс и Дебюсси, Скотт и Холст и многие другие. А уже в 20-х—30-х годах нашего века ряд крупных самостоятельных художественных явлений, возникших на внеевропейской культурной почве, полностью укладывается в общее русло европейской оперной и симфонической музыки. Творчество Гершвина, Хачатуряна, Вила Лобоса явно говорит о том, что на рубеже двух веков в музыкальной психологии произошли принципиальные сдвиги, и отныне понятие «мировая музыка» перестает отождествляться всецело с искусством Европы. Истоки этого явления следует искать как в более широкой, общекультурной, так и в собственно музыкальной сфере.

Напомним некоторые известные истины для того, чтобы в полной мере ощутить масштаб происшедшего психологического сдвига.

На ранней стадии развития — в эпоху средневековья, в какой-то мере и Ренессанса — европейская профессиональная музыка вбирала отдельные явления, пришедшие к ней с Востока. Так, григорианский хорал — основа музыки католического богослужения и, таким образом, всей профессиональной музыки Европы того времени — вобрал в себя черты армянской литур-

Корана, усвоив все внешние повадки жителей Востока, он проник под видом дервиша в Среднюю Азию, где несколько месяцев подряд странствовал вместе с подлинными мусульманами, не вызывая ни у кого малейшего подозрения. Но однажды, проходя через Бухару, странники услышали игру местных музыкантов, и Вамбери мизинцем одной руки стал бессознательно отбивать к ней такт. Это еле уловимое движение мгновенно возбудило недоверие и чуть не стоило ему жизни — настолько непосредственно отразился в нем строй музыкального мышления, чуждый людям Востока. См.: V a m b e r g у A. *Travels through Central Asia*. S. l., 1864.

гии; введение органа в западную христианскую церковь было заимствованием из Византии; согласно утверждению некоторых исследователей, искусство трубадуров испытало влияние ирано-арабской культуры. Но, по существу, с этого момента европейское композиторское творчество утрачивает точки соприкосновения с «ориентом». Связи с ним ощутимы лишь в манере вокального интонирования, которая на протяжении эпохи Ренессанса все еще оставалась близкой восточной манере пения.

Начиная с зарождения музыкальной драмы (в конце XVI — начале XVII столетий), то есть в период, когда формировалась вся современная (послеренессансная) классика, европейцы полностью утратили восприимчивость к внеевропейскому складу музыкального мышления. Приведу в качестве примера следующее характерное явление. На протяжении XVIII века музыкальный театр нередко стремился воплотить образы экзотического Востока. Напомню «Похищение из сераля» Моцарта, образы янычаров в комической опере Гретри «Двое скупых» и в особенности «Галантную Индию» Рамо, действие которой происходит в далеких странах (Индия была собирательным понятием экзотического). Во всех этих произведениях внеевропейский элемент присутствует только в виде сценического фона. В самой музыке нет следов «орiente» — ни подлинного, ни экзотического: турки, персы, инки изъясняются на музыкальном языке культурных парижан и венцев века Просвещения⁷.

Можно вспомнить только одно произведение, принадлежащее европейскому композитору, где сценический образ, связанный с Востоком, в какой-то мере порождает ориентальную специфику и в самой музыке... Я имею в виду образ женщины, очевидно некогда вывезенной с Востока, в опере Монтеверди «Коронация Поппеи». Однако Монтеверди, живший на рубеже двух эпох — «ренессансной» и «оперной», — мыслил не

⁷ Об известном подражании «янычарскому оркестру» можно говорить в отношении «Турецкого рондо» Моцарта. Речь идет об утрированной акцентировке первой доли такта в рефрене, как бы воспроизводящей эффект барабана. Однако вся музыка настолько неотделима от европейского музыкального строя XVIII века, что ее экзотические черты по существу не ощутимы.

в таком музыкальном русле, которое вело к классицизму XVIII века; и нет ничего случайного в том, что «Коронация Поппеи» после смерти композитора полностью сошла со сцены, возродившись к жизни после почти трехвекового периода забвения лишь в оперном репертуаре нашего времени.

Стремление обогатить европейскую музыку чертами «ориентального» фольклора зарождается только в XIX веке. Национальное самосознание, расцветшее в музыке как следствие национально-освободительных войн и народных массовых движений, повлекло за собой и осознание внеевропейского склада музыкального мышления⁸. Уже в «Обероне» для характеристики гаремных стражей Вебер прибегает к подлинному напеву, записанному путешественником по Востоку. А в 30-е—40-е годы Фелисьен Давид в «Восточных мелодиях» для фортепиано и в оде-симфонии «Пустыня» начинает направление ориентальной экзотики, к которому относятся и более поздние рапсодии Сен-Санса. Сегодня трудно не заметить, как далеки от подлинного Востока были эти «ориенталии»: отдельные черты североафриканской музыки, оторванные от своего контекста, искусственно «вмонтировались» в ткань чисто европейского произведения. Создавалось впечатление нарочито орнаментально-экзотического «пятна». В произведениях более серьезного академического плана, в которых композиторы-европейцы опирались на внеевропейский фольклор, органического слияния восточного и европейского склада мышления также не возникало. Так, если в «Индийской сюите» Мак-Доуэлла или в симфонии «Из Нового Света» Дворжака салонный ориентальный колорит полностью отсутствует, и было бы неправомерно говорить об этой музыке, как об экзотической, то в этих произведениях никак не ощущается и национальная самобытность использованного внеевропейского фольклора. У Дворжака негритянский напев преобразуется в типичную европейскую тему в духе классического симфонизма; у Мак-Доуэлла также утрачивается самобытный облик ритуального

⁸ Не следует исключать и значение столь существенного обстоятельства, как наполеоновский поход в Египет, когда многотысячные массы европейцев соприкоснулись с бытом, искусством, музыкой североафриканских народов.

песнопения американских индейцев. Эти композиторы слышали «ориентальный» фольклор европейским слухом, воспринимали его только с точки зрения своей собственной музыкальной психологии и соответственно подвергали радикальной переработке, укладывая в «прокрустово ложе» европейского музыкального строя⁹.

Перед нами встает кардинальный вопрос: в какой момент художественная логика внеевропейского фольклора становится доступной европейским музыкантам? Почему специфическая «ориентальная» интонация оказалась для них осмысленной музыкальной темой?

В истории музыкального творчества встречаются примеры поразительной «глухоты» людей одной эпохи к интонациям, которые для других поколений (даже соотечественников) играют роль господствующих и типических. Между слышанием определенных звуковых последований и их восприятием как выразительных музыкальных интонаций нет прямого тождества. Каждая культурная эпоха, как известно, мыслит своими музыкальными звучаниями, которые отбирает из огромного разнообразия материала, подчас отвергая непосредственно доступные, лежащие на поверхности слою.

Так, на протяжении тысячелетий человечество слышало звуки, образующие контуры мажорного трезвучия. Они заключены в самых первых обертонах колеблющейся струны; они же слышатся в охотничьей фанfare. Между тем мелодия, построенная на мажорном трезвучии, как осмысленный интонационный комплекс, как самостоятельный музыкальный тематизм, проникает в профессиональное композиторское творчество на очень поздней стадии — по существу только в «оперную эпоху», выражая светское героическое начало. В церковной музыке средневековья и Ренессанса этот аккордовый комплекс не фигурировал как сколько-нибудь типический. Появляясь в ней, он, как правило, растворялся и терялся в массе других, преобладающих попевок и интонаций, организованных принципиально по-иному.

⁹ В русской музыке картина была несколько иной, предвосхищавшей тенденции XX века. Подробнее об этом см. ниже.

Быть может, еще более разительный пример подобной «глухоты» являет собой отношение людей эпохи Возрождения к одноголосному мелодическому строю. Классическая музыка Ренессанса была неотделима от массивного многоголосного хора (или инструментального ансамбля), полностью игнорировавшего выразительные возможности сольного пения. И однако, нет никакого сомнения в том, что в быту оно реально звучало и звучало непрерывно. Тем не менее к этому самому непосредственному виду музыкального самовыражения профессионалы эпохи Возрождения были настолько «глухи», что при создании музыкальной драмы они обратились не к современной народной песне, а к античной монодии, которую знали только по литературным источникам. «There are none so deaf as those who won't hear» («Особенно глух тот, кто не желает слышать» — гласит английская поговорка).

Сошлюсь, наконец, на пример, относящийся к нашему времени. Вплоть до XX столетия европейские меломаны не были восприимчивы к музыке дооперной эпохи, которая рассматривалась только как предистория собственно классического музыкального творчества. Между тем в наши дни концертный репертуар обогатился произведениями, пришедшими из далекой старины. Интонации и приемы формообразования, которые еще совсем недавно казались безжизненными архаизмами, сегодня для многих наполнились глубоким смыслом.

Последний пример возвращает нас к главной поставленной здесь проблеме, непосредственно соприкасаясь с ней. Оказывается, что раздвижение географических горизонтов, благодаря которому европейский слух оказался восприимчивым к «ориентальной» музыке, сопровождалось столь же быстрым и неожиданным расширением исторического слухового кругозора. Эти два аспекта современного музыкального восприятия тесно связаны между собой.

В самом деле, на рубеже XIX и XX столетий, то есть в годы, когда внеевропейский фольклор начал все более и более настойчиво завладевать вниманием профессиональных композиторов, — именно тогда стали постепенно возвращаться к жизни музыкальные произведения Ренессанса и средневековья.

Общеизвестно, что в эпоху расцвета послеренессансной классики музыкальное творчество предшествующего многовекового периода оставалось в полном смысле слова *terra incognita*. И не только для обывателей. В отличие от живописцев, скульпторов, драматургов, поэтов, архитекторов, для которых изучение культуры средневековья и Возрождения — обязательная стадия на пути к мастерству, музыканты не знакомились с искусством этого далекого периода. Не только Шекспир и Сервантес, но и Данте, Петрарка, Чосер органически вошли в современную культуру. Рафаэль и Донателло, Микеланджело и Леонардо да Винчи, Брейгель и Рубенс, Веласкес и Ван Дейк — по существу все крупнейшие живописцы, скульпторы, поэты прошлого, начиная с раннего Ренессанса, образуют единую преемственную линию с художниками послеренессансной эпохи. Но до нашего века (вернее было бы говорить, до второй его половины) никто, кроме специалистов по истории музыки, не знал их современников-композиторов¹⁰.

Создатели хоровой классики нового времени Бах и Гендель не были знакомы ни с полифонической песней XVI века, ни с мадригалами *argis nova*. Глюк, совершая свою оперную реформу, не подозревал о том, что многие поставленные им художественные задачи были уже воплощены в жизнь в музыкальных драмах Монтеверди. Шуберт, писавший на тексты Оссиана или подлинных баллад ренессансного времени, не имел представления о музыкальном языке, которым владели современники Шекспира и Чосера, Ронсара и Тассо. В высшей степени знаменательно, что общее увлечение стариной, характерное для «романтического века», в музыке проявилось почти исключительно через литературные, а отнюдь не музыкальные источники. Так, в отрыве от легендарно-исторических сюжетов невозможно представить немецкую романтическую оперу: «Эврианту» Вебера, «Геновеву» Шумана, «Тангейзера», «Лоэнгрина», «Парсифаля» Вагнера. Оперы Мейербера «Гугеноты» и «Пророк» основываются на исторических хрониках. Сходный сюжет избирает и Россини для

¹⁰ Единственное исключение — Палестрина.

«Вильгельма Телля». Шопен создавал свои баллады, отталкиваясь от образов старинных польских баллад и т. п.

И при этом в самой музыке мы не находим и следов воздействия подлинного музыкального творчества средневековья.

Что же было препятствием к этому? Отсутствие реальных образцов или эстетическая «глухота» к представлениям о музыкально-прекрасном, господствовавшим в те далекие эпохи?

Первое предположение отпадает само собой. Как показывает опыт нашего времени, произведения, созданные в эпоху средневековья и Ренессанса, вовсе не исчезли с лица земли (в противоположность тому, как это произошло с музыкальным творчеством античности). Многие из них лежали в целости и сохранности в музеях и книгохранилищах Европы. Более того, музыкально-историческая наука в той или иной мере всегда обращала свои взоры на далекое прошлое. Образцы старинной музыки включались в труды, созданные не только в XIX, но и в XVIII веке. Однако между интеллектуально-познавательным подходом к этому искусству и его реальным восприятием в жизни общества не было соответствия. Кроме кабинетных ученых, образцы эти никого не интересовали. На протяжении веков они продолжали оставаться мертвыми рукописями, ни разу не воплотившись в живые музыкальные звучания. Так продолжалось до тех пор, пока перемены, происшедшие в художественной психологии на пороге XX столетия, не позволили увидеть их в новом свете.

(Здесь следует отдать должное В. д'Энди, деятельность которого по организации концертов старинной музыки еще не так давно оценивалась как проявление ретроградных вкусов. На самом деле она говорит о его необыкновенной чуткости к новейшим психологическим веяниям, к новому строю музыкального мышления XX века. Одним из первых он осознал современное звучание «архаичной» музыки. С выступлений его Певческой школы, вернувшей к жизни и григорианский хорал, и ренессансные полифонические мессы, с его обработок для концертной эстрады опер Монтеверди ведет начало характерный для нашего времени интенсивный процесс возрождения творчества, которое на

протяжении трех столетий было полностью исключено из кругозора культурного европейца.)

Если поколение Верди и Вагнера, Брамса и Дворжака из всех музыкантов далеких веков было знакомо лишь с творчеством Палестрины, то для ровесников Дебюсси и Стравинского, Прокофьева и Бартока, Онегера и Шостаковича, Хачатуряна и Гершвина стали реальными не только Монтеверди и Люлли, но Жанекен и Орlando Лассо, Окегем и Жоскен Дебре, композиторы ага пова и Леонин и Перотин. Сегодня мадригалы позднего Ренессанса включаются в программы большинства квалифицированных исполнительских коллективов: даже школьники на Западе исполняют литургические драмы со средневековой музыкой; пластинки с записями песен трубадуров или произведений ранней полифонии поступают в широкую продажу. Никогда прежде кругозор просвещенного меломана не обладал такой исторической широтой, как в наши дни.

Какие же явления привели к такому значительному, по сравнению с предшествующими веками, раздвижению географических и исторических горизонтов? Какие особенности общественной жизни и музыкального мышления породили в этом потребность?

Вопрос не прост и вряд ли решается однозначно. По всей вероятности, его сколько-нибудь полная разработка потребует многообразных исследований разного типа — узкотеоретических, исторических, общекультурных, этнографических, эстетических. В этом очерке мы даем его постановку лишь в общем приближенном плане, то есть в виде гипотезы и «в первом приближении» (как говорят в точных науках) попытаемся нащупать подступы к его решению.

2

Начнем с банальных истин, которые, однако, для выдвинутой здесь проблемы имеют последствия, отнюдь не банальные по своему значению. Речь идет об огромном географическом расширении общекультурного кругозора, характерном для XX века.

Первая предпосылка этого явления — необычайно увеличившееся в эпоху империализма вовлечение стран Азии, Африки, Латинской Америки в мировую эконо-

мику. Этот процесс значительно усилился в наши дни вследствие появления множества новых государств, вступивших в тесное взаимодействие с Европой. Все это привело к небывалому дотоле тесному контакту европейцев с культурой и искусством народов, заселяющих эти континенты. Неведомые европейцам на протяжении многих веков, сегодня они входят в поле нашего зрения. Новейшие археологические находки Древнего Египта и Вавилона, изобразительные искусства Древней Мексики, пластические изделия африканских народов южнее Сахары — все эти и некоторые другие виды внеевропейского творчества, как древние, так и современные, широко представлены в наших музеях, а в некоторых случаях вошли и в обиход.

Фантастические возможности авиации, радио и кино сблизили самые отдаленные точки земного шара. Сегодня Москва и Токио, Мехико и Рим, Стокгольм и Иоганнесбург оказываются на более близком друг от друга расстоянии, чем еще в прошлом веке соседние деревни. Баху надо было пропутешествовать целый день, чтобы добраться из Люнебурга в Гамбург, где он мог услышать интересовавшего его органиста. Путешествие Монтеверди из Италии в Венгрию рассматривалось как исключительное событие, о котором композитор помнил до конца жизни (замечу кстати, что народная музыка, которую ему довелось услышать там, оставила определенный след в его творчестве). Даже ровесник Дебюсси, Мак-Доуэлл неделями пересекал Атлантический океан ради того, чтобы из своей «культурной провинции» проникнуть в «столицу мира» — Париж. Что же касается стран Дальнего Востока, то они были вообще недосыгаемы для среднего представителя западной культуры. Как известно, Всемирная выставка, состоявшаяся в Париже в конце 80-х годов прошлого века, произвела подлинный переворот в художественном сознании Дебюсси только потому, что раскрыла перед ним богатства музыки внеевропейских народов.

Сегодня можно, не покидая «глухой провинции», благодаря возможностям радио и грамзаписи познать во всех тонкостях музыкальные произведения, никогда реально не звучавшие на родине слушателя.

Киносъемки (и фотография вообще) сделали до-

ступной для среднего европейца древнюю национальную архитектуру почти любой страны Востока или Латинской Америки. Впрочем, это в полной мере относится и к представлению об облике современных городов. Можно в любой «глуши» составить определенное, более или менее полное представление о разных городах мира, — как в Европе, так и за ее пределами. Стоит упомянуть и о миллионах туристов и пассажиров, перелетающих за несколько часов с одного континента на другой, из одной половины земного шара в другую, чтобы легко представить себе, до какой степени изменилось сознание среднего человека нашего времени по сравнению с кругозором европейца предыдущих веков.

Капитальным следствием этих нахлынувших в таком изобилии культурных и художественных впечатлений можно считать то, что у европейца поколебалось ощущение незыблемости единого критерия в искусстве. После того как для нас открылась красота иного, внеевропейского художественного творчества, в нашем восприятии утратили свою монополию греко-римские образцы, которые со времен Возрождения безраздельно господствовали в качестве высшего и единственного критерия художественного совершенства. Эта психологическая перемена далеко не всегда является результатом трезвого переосмысления взглядов. Вероятно, в большинстве случаев она происходит бессознательно. На фоне всего многообразия художественных стилей, которое неизбежно вторгается в мир впечатлений культурного европейца XX века, он не может не ощущать правомерность иных принципов классического в искусстве, иного подхода к изображению жизненной правды, чем нормы европейской античности.

Так, если образцы африканского пластического искусства, попавшие в Европу в эпоху Возрождения, не произвели тогда никакого впечатления и затерялись где-то в «лавках древностей» или в частных музеях, то на пороге XX века они вызвали подлинную сенсацию и оказали заметное воздействие на новейшую живопись и скульптуру. В наши дни изделия африканских художников стали предметом коммерции и вошли в быт европейца.

Начиная с XVII века на территории Северной Америки жили сплоченной этнической группой негры, вывезенные из Африки. Создаваемая ими музыка не вызвала ничего, кроме пренебрежения и усмешек со стороны жителей европейского происхождения. Совершенно так же реагировали и на музыкальное искусство Африки те европейцы, которым довелось бывать на «черном континенте». Между тем сегодня многие наиболее характерные черты этого «варварского» искусства благодаря джазу вошли в быт каждого уголка цивилизованного мира, и прежде всего, разумеется, Европы.

А сколько «ориентальных» мотивов без явно выявленной этнографичности проникает в прикладное искусство современного Запада! При этом мы ничего еще не сказали о научных и научно-популярных трудах, посвященных самым разным сторонам внеевропейской культуры, в том числе и музыки. Правда, пути науки и искусства вовсе не обязательно совпадают. Для музыки характерна скорее обратная закономерность. Выше упоминалось, как параллельными, изолированными друг от друга дорогами шло развитие научного познания средневековой и ренессансной музыки и ее художественное постижение. Совершенно так же отдельные книги о музыке «ориента» не находились ни в какой связи с самой практикой, полностью игнорировавшей это явление на протяжении длительного периода. И все же в наш век книжная литература о внеевропейской музыке пополнилась таким количеством серьезных трудов, написанных на современном научном уровне и интересных многим хотя бы с познавательной стороны, что и это не могло не отразиться на интеллектуальном кругозоре человека XX века.

Выражаясь фигурально, рухнула «китайская стена», отделяющая культуру европейских и внеевропейских народов. «Европоцентристский» подход к искусству оказался в наши дни несостоятельным и несовременным.

И, однако, при всем том широта географического культурного кругозора, которая является неотъемлемой стороной мироощущения XX века, отнюдь не непосредственно определяет строй музыкального мышления нашего времени. Это лишь предпосылка — очень важ-

ная, но все-таки самая общая. Изолированно от собственно музыкальных процессов ею нельзя объяснить перемены, происходящие в нашей «слуховой настройке». Если на пороге XX века европейцы оказались восприимчивыми и к влияниям внеевропейского фольклора и к музыкальному искусству средневековья и Ренессанса, то произошло это потому, что в рамках самого музыкального языка шел параллельный самостоятельный процесс, разрушавший его прежнюю замкнутость.

Каков же характер этого процесса? Что привело к видоизменениям той законченной художественной системы, которая на протяжении последних двух с половиной—трех столетий отождествлялась с самим понятием «европейской музыки»?

Ответить на этот вопрос можно только после того, как мы уясним себе, что представлял собою музыкальный строй, в русле которого мыслили все выдающиеся композиторы — от Кавалли, Корелли и Скарлатти до классиков конца XIX — начала XX века.

3

На первый взгляд может показаться, что в масштабе всей известной нам истории музыки отрезок времени, охватывающий два—два с половиной столетия, представляет величину столь ничтожно малую, что у нас нет права рассматривать его как эталонный и типичный. Действительно, по сравнению с примерно десятью веками, которые приходятся на жизнь всей европейской музыки, этот период может легко затеряться, если подходить к нему с временными мерками. Но суть дела заключается именно в том, что подобные нормы к нему неприменимы. И не только потому, что XVII—XIX столетия отмечены изумительным расцветом композиторского творчества.

Более существенно другое. Для музыкального искусства эти три века являются чем-то принципиально новым по сравнению со всей предшествующей тысячелетней историей.

Музыкальный стиль, утвердившийся на пороге XVII века и достигший своей кульминации в творчестве

классиков следующего столетия, решительно порывает с художественными принципами, которые лежали в основе классической музыки Ренессанса и, заметим попутно, резко отличается и от тех форм выражения, которые стали проявляться в новых музыкальных течениях XX века.

Каждый образованный музыкант знает, что на рубеже XVI и XVII столетий в музыкальной культуре в целом и музыкальном языке в частности произошел перелом, после которого европейские меломаны утратили восприимчивость к выразительным средствам ренессансного искусства.

С инерцией, прошедшей сквозь века, музыкально-историческая наука продолжает и по сей день связывать этот перелом почти исключительно с переходом от полифонии к гомофонно-гармоническому складу. Именно в таком плане трактовали его теоретики-гуманисты, которые стремились к возрождению античной монодии и реально осуществили свою мечту в виде речитативно-оперного стиля. Все бурные новые процессы, происходившие в музыкальном языке их современности, воспринимались ими под углом смены полифонии на монодию. Еще более убедительным представляется подобный подход, если вспомнить, что опера, родившаяся на пороге XVII века и ставшая главным проводником нового музыкального искусства, действительно порвала с полифонией; весь ее дальнейший путь неотделим от гомофонно-гармонического письма, который лежит в основе всего классического музыкального творчества XVII, XVIII, XIX, а в большой мере и XX столетий.

Однако попробуем взглянуть на эту проблему в современной перспективе. И сразу поколеблется господство традиционной точки зрения. Мы заметим, что ренессансные теоретики, верно почувствовавшие наступление новой художественной формации в музыке, осмысливали ее признаки узко, односторонне и потому неправильно. Сегодня невозможно безоговорочно присоединиться к их убеждению, что новый художественный строй характеризуется радикальным разрывом с многоголосием.

Это заведомо не так. Полифония отнюдь не умерла в музыке, развивавшейся после «великого перелома».

Хорошо известно, что она расцвела в некоторых видах инструментального искусства XVII века; что вершина полифонической мысли была достигнута в XVIII столетии в творчестве Генделя и Баха; что сонатно-симфоническое творчество позднего Моцарта и Бетховена немыслимо без черт развитого многоголосия и т. д. Невольно напрашивается вывод, что ренессансные теоретики неверно оценивали процессы, происходившие в композиторском творчестве на рубеже XVI и XVII столетий. Вместе с тем невозможно отрицать, что после-ренессансная эпоха действительно утратила точки соприкосновения с музыкальным языком предшествующего многовекового периода.

Проблема сразу прояснится, если мы решимся признать, что эпохальный перелом, происшедший на рубеже XVI и XVII столетий, был связан не столько с отказом от полифонии, сколько с внедрением в музыку ряда новых, фундаментально важных принципов, недоступных ренессансной психологии.

Речь идет о тональном, мелодическом и инструментальном мышлении. Эти три принципа новой музыки образовали единую замкнутую систему, в строгих рамках которой отныне творили все европейцы послеренессансной эпохи.

Первое место в ней занимает новая тонально-гармоническая организация материала.

По сравнению с красочно-сонорной стороной звучания позднего Ренессанса, например, со стилем мадригалов XVI века, музыкальная речь второй половины XVII, XVIII, начала XIX столетия кажется на редкость одноцветной. Более того. Венские классики, творчество которых олицетворяет кульминацию в развитии нового гармонического мышления, уступают во внешнем колористическом отношении и некоторым своим непосредственным предшественникам, например, Баху или Шютцу, связанным с полифонической культурой. В еще большей степени колористическая скупость их языка проступает на фоне гармонической роскоши поздних романтиков. «Цветовая гамма» в гармонии Глюка, Гайдна, Моцарта, Бетховена и большинства их современников кажется сегодня предельно сдержанной. Красочные возможности гармонии не только не выявлены

у них сколько-нибудь полно, но вообще отодвинуты далеко на задний план¹¹.

О чем это говорит? О недоразвитости гармонического мышления композиторов, принадлежащих к «классическому периоду» послеренессансной музыки? Или о том, что красочно-сонорная сторона звучания была вытеснена у них каким-то иным, мощным выразительным средством, несовместимым с колористической сонорностью?

Ответ напрашивается сам собой. Сегодня мы можем только удивляться и восхищаться тем, что в рамках письма, столь скромного по своим красочным гармоническим свойствам, обрели жизнь произведения немеркнувшего величия. Кажущаяся элементарность стиля классиков XVIII—начала XIX столетия, его прозрачность, одноцветность, по-своему утверждают главную художественную находку новой послеренессансной эпохи — формообразующую функцию гармонии. Внутренняя логика мысли, основанная на целеустремленном функциональном движении, легла в основу музыкального языка послеренессансной эпохи, вытеснив все «случайные» красочно-сонорные элементы. В музыке венских классиков эта логика представлена в оголенном, максимально подчеркнутом виде. Именно поэтому язык Бетховена гораздо менее красочен, чем язык Баха, в котором живут сложные терпкие созвучия, рожденные полифоническими наслоениями. По этой же причине Гайдн и Моцарт кажутся гораздо проще, чем их признанный «учитель» Филипп Эмануэль Бах, находившийся до известной степени еще «в плену» старых художественных принципов. Внутренняя логика развития, связанная с тяготением к тональному центру, сохранится, хотя и в несколько преобразованном виде, и в музыкальном творчестве XIX века. Она живет и во многих произведениях нашей современности, которые не порвали с тональным строем.

Об огромной жизнеспособности мышления, основанного на функциональном гармоническом движении, можно судить уже по тому, что в его строгих рамках

¹¹ Мы, разумеется, исключаем отдельные редкие произведения свободного стиля, такие, например, как фантазия Моцарта с-moll (из сонаты и фантазии). Недаром она и называется фантазией.

возникли все фундаментально важные принципы формообразования новой музыки, в том числе и обновленные полифонические. Сюита, fuga и старинный концерт, ария da saro и рондо, прелюдия и классический период, увертюра и романс, фортепианная миниатюра и симфоническая поэма — в основе всех этих и многих других форм лежит принцип тонально-гармонического движения. Сонатная форма, являющая собой высшее достижение музыкального стиля новой эпохи, выросла всецело на основе функциональной гармонии, подтверждая ее громадные формообразующие возможности. С законами ладотонального развития преимущественно связаны и все самые характерные внешние признаки европейской музыки — контрастные противопоставления, внутренние конфликты и их разрешения, структурная завершенность и расчлененность отдельных разделов формы. Более того. Весь драматический строй образов, безусловно преобладающий в музыкальном творчестве трехвекового «классического периода», в конечном счете восходит к логике гармонических тяготений. Именно она и придала европейской музыке XVII, XVIII, XIX столетий неповторимую специфику, образуя ясно ощутимую грань между творчеством ренессансной и послеренессансной эпох. В ней же коренится принципиальное различие между звуковой организацией европейской и внеевропейской музыки.

Гармонической логике подчинились все другие элементы музыкальной выразительности¹². В творчестве XVIII века, где логика ладотональной организации материала представлена в наиболее чистом, классическом виде, и метроритмический стиль, и структура целого находятся в глубокой внутренней зависимости от законов гармонии. Даже мелодика, которая при непосредственном ощущении воспринимается как господствующее выразительное средство послеренессансной музыки, на самом деле находится в глубоком подчинении организующему началу гармонии.

Мы так привыкли мыслить мелодически, что нам трудно даже допустить иное положение вещей. По существу, вплоть до XX века главным носителем музы-

¹² Подробно об этом см.: Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972. Гл. I.

кальной образности была мелодика. Само понятие тематизма в музыке неотделимо от нее. Между тем ставшее в наши дни тривиальным выражение: «мелодия — душа музыки» — справедливо по отношению к композиторскому творчеству Европы, только если речь идет о послеренессансной эпохе. Многоголосное письмо, безраздельно господствовавшее в профессиональной музыке Европы начиная с XVIII века, не связывалось с господством мелодического начала¹³. Более того, сам принцип готической полифонии несовместим с господством какого-либо одного голоса и с развитой мотивной выразительностью, то есть с чертами, составляющими сущность послеренессансного мелодического стиля. В классической музыке эпохи Возрождения мелодическое начало было подчинено многоплановой полифонической структуре и терялось в общем потоке многоголосного движения. Даже в светских жанрах, где более определенно выявлялась тенденция к напевности верхнего голоса, мелодика оставалась мало развитой и слишком скованной движением других голосов. Только в гомофонно-гармоническую эпоху и главным образом благодаря опере возникла мелодия нового типа, отмеченная широким дыханием, обостренной мотивной выразительностью, внешней чувственной красотой звучания, формальной завершенностью. Однако при всем своем господствующем положении мелодия также оказалась в подчинении законам новой гармонии.

Прежде всего, строгая полутоновая температура послеренессансной европейской музыки, вне которой невозможно функциональное гармоническое движение, придала мелодике определенно упорядоченный интонационный строй, ассоциирующийся скорее с инструментальным, чем с вокальным интонированием. Кроме

¹³ Григорианский хорал — единственная разновидность одноголосной музыки, сохранившейся в эпоху Ренессанса. Однако в католической литургии средневековья молитвенный текст и музыкальное интонирование хорала являли собой неразрывное целое: музыка хорала не воспринималась как самостоятельное мелодическое построение. В ренессансной же полифонической мессе григорианский напев, используемый в качестве *cantus firmus*, вообще терял свой мелодический облик, подвергаясь расчленению, ритмическому «омертвлению» и теряясь в горизонтально организованной многоголосной фактуре целого.

того, сама внутренняя структура новой мелодики находилась в прямой и тесной зависимости от гармонической логики. Любой, произвольно выбранный образец всем известного классического периода явно обнаруживает эту зависимость. Метроритмическая организация классической европейской мелодики, моменты кульминаций и спадов, завершений и цезур, симметрии и периодичности и т. д. — по существу, вся логика собственно мелодического развития совпадает с опорными моментами гармонии, усиливает их функциональный смысл. Это и придает мелодиям классиков XVIII — начала XIX века особую интонационную и ритмическую сконцентрированность и обобщенность. Нельзя, наконец, не отметить, до какой степени подчеркнутые элементы вводнотонности придают европейской мелодике тот особый характер, который так ярко выделяет ее на фоне мелодического стиля как ренессансной, так и «ориентальной» культуры.

Воспитанные на послеренессансной европейской музыке, мы с трудом допускаем самую возможность иных форм соотношений ритма, мелодии и гармонии, чем в классическом стиле. Между тем не только в «ориентальной» культуре, но и в музыке средневековья и Ренессанса не было той вертикальной аккордовой структуры во взаимоотношении мелодии, гармонии и ритма, которую мы воспринимаем как единственно возможную и естественную. Такая структура наметилась впервые в начале XIV века в светском двух- и трехголосном искусстве *ars nova*. Однако последующее мощное развитие культовой полифонии готической традиции поглотило находки светской школы, оттеснив на задний план этого далекого предвестника классической гармонии.

Что же касается «ориентальной» музыки, то при всем многообразии внеевропейских культур, их непохожести друг на друга, для европейского слуха они связаны одним общим признаком отрицательного характера — отсутствием организующей функциональной гармонии, а следовательно, и вводнотонности и строгого единства метроритмической организации. Не скованная полутоновой температурой, независимая от логических акцентов гармонии, не обязательно противопоставленная гармоническому фону, «ориентальная» мелоди-

ка отличается значительно большей вольностью, «капризностью», чем европейская классическая. По своей структуре она может быть гораздо более свободной и расплывчатой или, наоборот, элементарной. Часто в ритмическом отношении она неизмеримо более сложна, детализирована, орнаментальна. В целом, иные взаимоотношения с ритмом и гармонией, иной тип ладовой организации, чем в европейской тональной музыке, рождают принципиально иной тип мелодики.

Наконец, последний важнейший признак послеренессансной европейской музыки — инструментальное мышление.

Можем ли мы представить себе хотя бы один вид современной профессиональной музыки, который не опирался бы на инструментальное звучание определенного высокоорганизованного типа? В нашем художественном опыте такого явления нет, за исключением хора а саррелла, пришедшего к нам из недр старинной церковной музыки. Все созданное, начиная с XVII века, возникло на синтетической вокально-инструментальной основе. Именно так сложилась опера — ведущий профессиональный жанр послеренессансной эпохи. В этом же направлении произошло и обновление старинной хоровой культуры. Оратории и мессы Баха и Генделя, Гайдна и Моцарта, Бетховена и Шуберта, Мендельсона и Брамса опираются на симфоническое звучание: элементы стиля а саррелла встречаются в них крайне редко и в подчиненном положении. Ни один вид вокального искусства послеренессансной эпохи немыслим вне широко развитого инструментального плана. Более того, появилась самостоятельная, профессионально развитая литература для инструментов, которая стала в полном смысле слова соперничать с оперой. А родившаяся в XVIII веке симфоническая культура в известном смысле даже превзошла своего «соперника»: строй мысли нового времени выражен в ней в наиболее обобщенной, организованной, сконцентрированной форме.

Дает ли нам все это основание считать инструментальное мышление неповторимым признаком послеренессансной музыкальной формации? Такой вопрос может резонно возникнуть, тем более, что в последнее время обнаружено множество рукописей инструментальной музыки, относящейся к эпохе Возрождения;

общеизвестно, кроме того, что орган культивировался в церкви уже в конце первого тысячелетия нашей эры, а в нидерландских мессах часто допускалась замена «живых голосов» инструментальными. И тем не менее ответ на этот вопрос должен быть утвердительным. Ибо суть художественного стиля эпохи Ренессанса выражена полностью средствами одного хора. До середины XVI века органная и вообще инструментальная музыка только повторяла специфику хорового многоголосия или служила подчиненным, дополняющим элементом к вокальному исполнению.

Первые произведения самостоятельной инструментальной литературы появляются лишь в преддверии нового времени и свидетельствуют о разложении классического ренессансного стиля. Не случайно теоретик *par excellence* этого стиля Дж. Артузи в своем пресловутом трактате «О несовершенстве современной музыки», вышедшем в свет в самом начале XVII века, горько сетует на «искателей нового, которые денно и ночно пишут для инструментов в поисках новых эффектов...», не понимая, что инструменты «ведут их по ложному пути»¹⁴. Действительно, магистральный путь развития музыки в эпоху средневековья и Ренессанса миновал собственно инструментальную культуру. За исключением органа она культивировалась главным образом в музыке быта. Жизненная необходимость в инструментальном звучании возникла лишь с рождением монодии, то есть гомофонно-гармонического письма. Это легко понять, если вспомнить, что с самого момента возникновения гомофонного стиля именно инструментальная партия была носителем гармонического начала.

Из всего многообразия течений и школ, которым характеризуется инструментальная музыка XVII—начала XVIII столетия, в «классический период» откристаллизовался единый целостный стиль, выраженный и через определенный тембровый колорит, и характерную фактуру, и единство темперированного строя, и даже единство принципов формообразования. Все эти черты были рождены новым тонально-гармоническим мышлением и идеально выражали его сущность.

¹⁴ Moser H. Dokumente der Musikgeschichte. Wien, 1954, S. 58.

Только два вида инструментального звучания «идеально соответствовали» этой новой системе европейской музыки и стали ее типизировать. Ими являлись симфонический оркестр (и неразрывно связанные с ним квартет и скрипка) и фортепиано (к последнему постепенно свелось все многообразие клавишных инструментов, культивировавшихся до той поры).

В отличие от пестроты звучаний, характерных для XVI—начала XVII столетия («для любого состава инструментов» — такова постоянно встречающаяся надпись над произведениями для инструментальных ансамблей того времени), симфонический оркестр второй половины XVIII века отмечен предельной организованностью строя, тембров, мелодических и гармонических голосов. Все находится в строгом соответствии с гомофонно-гармонической структурой. Сам принцип мышления оркестровыми группами, а не отдельными головами говорит об упорядоченности и проясненности звучания, которых требует функциональная гармоническая логика. Тембровая структура каждой отдельной группы воспроизводит закономерности распределения гармонических голосов в построенных по терциям аккордах. В частности, «квинтет» струнной группы — точное и полное воплощение принципов нового мелодико-гармонического стиля.

Совершенно в таком же духе способность фортепиано воспроизводить структуру гомофонно-гармонической ткани обеспечила ему ведущее положение в музыке XVII—XIX столетий.

И для симфонической и для фортепианной литературы XVIII—начала XIX столетия господствующей была сонатная форма, всецело основывающаяся (как упоминалось выше) на логике тонально-гармонических тяготений.

Глубокое и неразрывное единство этих трех ведущих принципов послеренессансной музыки — тонального, мелодического и инструментального — определяет музыкальный язык всех композиторов «классического периода», ограничивает рамки мышления всех культурных меломанов XVII, XVIII, XIX столетий. В творчестве Глюка, Гайдна, Моцарта, Бетховена это единство выражено в абсолютно законченной форме, которая стала своеобразным эталоном

европейского музыкального стиля. Достаточно было видоизменить облик хотя бы одного из элементов этой крепко спаянной системы, даже не затрагивая ее в целом, чтобы возникло ощущение чуждого музыкального строя. Так, например, в «ориенталиях» XIX века экзотический колорит достигался одним только включением в ткань европейской музыки мелодики типа «колоратурной арабески». Подражание тембрам восточных инструментов (зурны, сазандари и других) давало тот же эффект. Обыгрывались увеличенная секунда, чуждая европейскому звукоряду, черты пентатоники, широко распространенные во многих внеевропейских культурах (как, впрочем, и в григорианском хорале и в ренессансном фольклоре некоторых европейских стран). Однако классический мажоро-минорный тональный строй оставался в неприкосновенности.

Именно с расшатыванием этой монолитной системы связаны те перемены в музыкальном мышлении европейцев, которые постепенно сделали его «открытым» к музыке внеевропейских народов.

4

Автентическое соотношение доминантовой неустойчивости и разрешающей ее тонической устойчивости безоговорочно господствовало в музыке от конца XVII до середины XIX столетия не только потому, что оно заключало в себе важнейший момент формообразования. Одновременно, хотя, быть может, и в меньшей мере, чем с логикой функционального гармонического движения, этот прием был связан с определенным кругом образов, характерным для музыки того периода. Драматический строй чувств, который принесла с собой новая послеренессансная музыка¹⁵, также непосредственно отразился в автентическом соотношении гармоний.

«...Отвлеченно созерцательное искусство строгого стиля предполагало не только плавность линий, консонантность созвучий, но и более или менее одинаковый

¹⁵ Подробнее об этом см.: Конен В. Театр и симфония. М., 1968, гл. 2.

уровень общего напряжения, сравнительно ровную эмоционально динамическую кривую...» Но музыка новой формации, «воплощавшая разнообразные душевные движения человеческой личности, естественно связывалась с ярко выраженными сменами напряжения и успокоения...»¹⁶. Таким образом, в функциональной гармонии было воплощено в известной мере и эмоционально-психологическое состояние, типичное для музыки классицистского стиля. Однако в соответствии с характерным художественным строем классицизма, в котором типичное значительно преобладает над индивидуально-неповторимым, гармонический язык этого периода отличался большой обобщенностью. В музыкальных произведениях второй половины XVII—XVIII столетий гармония в целом сдерживала свои «сугубо конкретные эффекты»¹⁷, тяготея не только к максимальной концентрации логического смысла, в ущерб красочной детализации, но и к обобщенному характеру драматического выражения. И только эстетика «романтического века» привела к усложнению, видоизменению и, наконец, расшатыванию той стройной законченной системы, которая определила собой облик послеренессансной европейской музыки в период ее первого великого расцвета.

Эти перемены были связаны с ведущими новыми образными сферами, открытыми романтизмом искусством, и сказались прежде всего в гармонии.

Романтическую музыку принято ассоциировать преимущественно с лирической стихией, и для этого есть немало оснований. Именно господство лирического начала привело к рождению тех новых видов искусства, которыми характерен XIX век. Романс, камерная фортепианная миниатюра, симфоническая поэма ясно провозглашают свою самостоятельность по отношению к эпохе классицизма, когда безоговорочно господствовала циклическая сонатность.

И все же лирическая стихия, глубоко типичная для романтической музыки, не принадлежит к ее неповторимым завоеваниям.

¹⁶ Мазель Л. Проблемы классической гармонии, гл. 1, с. 46.

¹⁷ Там же.

Изумительные по художественной силе лирические страницы встречаются и в творчестве композиторов более ранних эпох — Бетховена, Моцарта, Гайдна, Глюка, Генделя, Баха, Скарлатти, Перселла, Монтеверди... Новое в романтической музыке — не столько сама лирика, сколько ее углубленная психологическая разработанность, максимальная индивидуализация лирического образа. Стремление к конкретности проявляется столь же сильно в двух других ведущих, уже всецело новых образных сферах музыкального романтизма, а именно в сказочной фантастике и национальном локальном колорите.

Сказочно-фантастические образы, которыми пронизан путь европейской музыки XIX века, начиная от «Лесного царя» Шуберта, «Сна в летнюю ночь» Мендельсона, «Волшебного стрелка» и «Оберона» Вебера, «Руслана и Людмилы» Глинки и кончая «Кольцом нибелунга» Вагнера, «Сказкой о царе Салтане» Римского-Корсакова, «Ночью на Лысой горе» Мусоргского, потребовали изобразительной конкретизации, неотделимой от красочно-сонорных свойств музыки. Они могли быть выражены только гармоническими и темброво-инструментальными средствами. Как следствие этого, бесконечно возросло значение красочно-чувственного воздействия отдельных созвучий. Достаточно сравнить отдельные терцовые или плагальные (взамен автентических) сопоставления аккордов, встречающиеся в начале века, например, у Шуберта или Мендельсона, с колористической роскошью гармоний позднего Вагнера, чтобы ощутить громадный путь, пройденный европейским гармоническим мышлением именно в этом направлении.

Усиление колористической стороны музыки неизбежно повлекло за собой ослабление ее внутреннего организующего начала. Функциональная логика утратила прежнюю обнаженность, концентрацию, остроту тяготений. Подход к тональному центру оказался извилистым, усложненным множеством отклонений от «прямого пути», интересным именно своими далекими красочными «блужданиями».

Стремление к психологизации также несколько расшатало «классическое единство» разных элементов му-

зыкальной речи. Так, трактовка инструментального сопровождения как «психологического подтекста» к мелодии привела к ослаблению их прежнего единства. Появилось два относительно самостоятельных плана — мелодический и гармонический, тесная спаянность которых перестала быть непосредственно очевидной. Хроматизация гармоний, тенденция к максимальному обострению выразительности отдельных, как бы ставших самостоятельными аккордовых голосов, породила иной тип свободной полимелодической фактуры (вспомним хотя бы вступление к «Тристану»). Уже эта одна сторона романтического мышления должна была пошатнуть и пошатнула сдерживающую, организующую роль «классической гармонии».

На этом фоне дополнительно усилилась и роль тембрового колористического начала. «Педальные гармонии» на фортепиано с их богатейшими, обволакивающими обертонными звучаниями лишили гармонический стиль его прежней «прямолинейной» простоты. Еще большие изменения произошли в области симфонического оркестра. Принцип ансамблевых групп уступил место индивидуализации почти всех оркестровых голосов (а не только скрипичных, как было в оркестре классицизма). Уже у Берлиоза и Вагнера вместо плотных звуковых массивов, собранных как бы в единой тембровой плоскости, появилась сверкающая разными цветовыми нюансами, свободная «тембровая полифония», разрушающая строгий вертикальный склад классически-организованного инструментального письма.

В обогащении и видоизменении классического тонально-гармонического стиля роль первостепенной важности принадлежит локальному колориту, также впервые открытому композиторами «романтического века».

Монополия ладотонального строя, основывающегося на мажоро-миноре, утвердилась лишь в «классический период» европейской музыки. Его окончательная победа была завоевана ценой беспощадного подавления того ладового разнообразия, которым отмечены и разные виды фольклора и церковная музыка средневековья и Ренессанса. Так называемые старинные (церковные) лады, а вместе с ними пентатоника и гексато-

ника и т. п. «ушли в подполье». На протяжении многих поколений они «скрывались» в подпочвенных народных слоях, не проникая в сферу городского искусства. Но в XIX веке обостренный интерес к национальной культуре нашел отражение и в самом музыкальном языке. Он проявился по-разному, начиная с «очищения» мелодики от чужеземного «оперного лака» (процесс, ясно ощутимый уже в песнях Шуберта и последних операх Вебера) и кончая обновлением гармонического строя при помощи тех народных ладов, которых не коснулась «нивелирующая коса европейской культуры» (по удачному выражению Стасова). На фоне классического гармонического языка эти крестьянские лады засверкали своей первозданной нетронутостью, «деревенской свежестью», яркими самобытными интонациями. Вспомним хотя бы главную тему финала ре-минорного квартета Шуберта, построенную в народном переменном ладу, или скерцо «Шотландской симфонии» Мендельсона, в котором обыгрывается народная пентатоника, мазурки и вальсы Шопена с их плагальными оборотами и своеобразными хроматическими звукорядами, заимствованными из польского фольклора (характерно, что именно мазурки Шопена встретили суровый прием у консервативно мыслящей западноевропейской критики, возмущенной их «режущими слух» непривычными диссонансами). На память приходит и обогащенная ладовая структура музыки Берлиоза, возникшая под воздействием своеобразной модальности обрядовых напевов французской провинции, и венгерская гамма из сонаты h-moll Листа, и многое другое, вплоть до произведений Грига, смелый гармонический стиль которого сложился на основе самобытных ладов норвежской народной музыки.

В русской композиторской культуре подобное ладовое обновление имело, как мы увидим в дальнейшем, фундаментально важные последствия.

Процесс внедрения в профессиональную европейскую музыку чуждых ей ладовых оборотов, несмотря на всю его робость и «верноподданность» классической мажоро-минорной системе, постепенно разрушал ее замкнутость. Психология европейца становилась более «открытой» к внеевропейской музыке или, точнее, — к некоторым ее сторонам. Как всегда происходит

в искусстве, восприимчивость к отдельным выразительным приемам музыки «ориента» родилась вместе с интересом к самому кругу художественных образов, выраженных этими приемами. Расширение ладового мышления европейца было следствием общего тяготения «романтического века» к далекому, необычному; оно-то и повлекло за собой томление по сказочному Востоку. «Ориент» в творчестве композиторов-европейцев, безусловно, связывался с типично романтическими поисками чудесного, сверкающего богатством красок мира, который противостоял серым будням повседневности: «The light that never was seen on land or sea» («Свет невиданный никем на суше иль на море») — как сформулировал стремление к миру прекрасных грез английский поэт-романтик Вордсворт).

Родовая связь «ориентальных» музыкальных тем со сказочно-фантастическим и экзотическим кругом образов надолго определила их трактовку в рамках европейского композиторского творчества. (Особый интерес с этой точки зрения представляет отношение Бетховена к «ориентальному» фольклору. Известно, что Бетховен имел возможность познакомиться с народными песнями, записанными на территории Северной Африки известным музыкантом, педагогом, этнографом, путешественником аббатом Фоглером. Более того, во время прослушивания этих песен он проявил к ним глубокое внимание. И однако в творчестве гениального новатора, который по смелости форм и выражения опередил своих современников, предвосхитив многие новейшие тенденции музыки конца XIX века, нет и следов знакомства с «ориентальным» фольклором, как нет в нем и сколько-нибудь ярко выраженного тяготения к локальному колориту в целом и к образам сказочной фантастики.)

На русской почве «ориентализм» в музыке преломлялся по-иному, чем у композиторов Центральной Европы, в известном смысле даже предвосхищая тенденции XX века. Территориальная близость к землям Востока, глубокие связи с культурой и искусством Кавказа (хотя бы через творчество Пушкина и Лермонтова, деятельность Грибоедова), наконец, пребывание на Кавказе и самих русских музыкантов — Глинки, Алябьева, Балакирева и других — все это исключало поверх-

ностный салонный «ориентализм»¹⁸. В преобладающем большинстве случаев музыкальные произведения на восточные темы у русских композиторов исходили из реальных жизненных впечатлений. В советском музыковедении есть немало работ, раскрывающих подлинность истоков произведений русских композиторов на восточные темы. Действительно, той смелости, новизны звучания, которыми потрясали современников «Исламей» Балакирева или «Половецкие пляски» Бородина, западноевропейская «ориентальная» культура не знала. И все-таки даже у русских художников при всей органичности проявления восточных черт в целом, музыкальное преломление «ориентальных» образов было в основном ограничено двумя моментами.

Во-первых, — отношением к восточному фольклору как носителю если не «экзотического» в прямом смысле слова, то во всяком случае необычного и чужестранного начала (напомним «Персидский хор» и «Восточные танцы» Глинки из «Руслана», «Исламея» и «Тамару» Балакирева, «Половецкие пляски» и «В Средней Азии» Бородина, «Антара» и «Шехеразаду» Римского-Корсакова и другие). Какой бы целостный музыкальный организм не представляли собой эти произведения, невозможно отрицать, что все они воплощают образы, нарочито отдаленные от обыденного. В них нет ничего от близости к современной жизни, психологической правды, которые так характерны для русской литературы XIX века и которые нашли классическое воплощение и в самой русской музыке за пределами «ориентального» стиля.

«Ориенталии» русских композиторов прекрасны именно своей непохожестью на прозу жизни, озаренностью сказочным светом. Именно в этом и заключалась суть самого художественного задания. Характерно, что у русских «ориенталистов» прошлого столетия

¹⁸ В связи с этим несомненный интерес представляет отклик Даргомыжского на шумевшую в 40-х годах «Пустыню» Фелисьена Давида, вокруг которой общественное мнение Парижа создало ореол национальной достоверности, подлинности: «...Несмотря на то, что Давид ездил на Восток за мелодиями для этой симфонии, я в ней нашел так мало арабского духа и столько французского духа, что ее надо назвать «Les Boulevards de Paris» («Парижские бульвары»), — писал Даргомыжский в Россию из Франции. См.: Даргомыжский А. С. Избр. письма, вып. 1. М., 1952, с. 29—30.

нет произведений обобщенно симфонического плана, построенных на внеевропейском материале. Восточный фольклор кучкистов лежит в основе «описательно-рассредоточенного» тематизма, свойственного программно-изобразительной музыке сюитного типа¹⁹.

Второй важнейший ограничительный момент в композиторском творчестве XIX века, связанном с внеевропейским фольклором, — строгая приверженность классической ладотональной системе.

Только сегодня, после того, как мы познакомились — более того — сблизились с музыкой народов Кавказа и Средней Азии в ее подлинно первозданном облике, — мы в состоянии судить, насколько узко избирательным был подход к ней со стороны композиторов прошлого. Так, пожалуй, ни у одного из русских классиков XIX столетия не встречаются те удивительные гармонии, напоминающие средневековый органум или полифонию раннего Ренессанса, которыми буквально пронизаны грузинские народные песни и которые, замечу попутно, привели в восторг Стравинского своей самобытной красотой и близостью к современному художественному мышлению²⁰. В наши дни эти гармонии реально звучат не только в грузинских селах, но почти в любом городе Советского Союза, где выступает грузинская эстрада. Однако русские классики XIX века по существу «не слышали» эту сторону грузинского фольклора, слишком резко расходившегося с европейским гармоническим строем. Можно ли считать случайным то, что даже в начале XX века «Кавказские эскизы» Ипполитова-Иванова были гораздо

¹⁹ Здесь я пользуюсь формулировками В. Бобровского: см. его диссертацию «Сонатная форма в русской программной музыке» (1956), где с полной научной обоснованностью показана связь между типом программных образов и особенностям сонатной формы.

²⁰ Намеки на эти гармонии слышатся и в «Лезгинке» Глинки и в «Исламее» Балакирева, и в партитурах Бородина. Последний, пожалуй, пошел дальше всех своих современников, в том числе и соотечественников, в постижении музыки «ориента» и ее слияния с западными традициями. И все же благодаря тому, что он, как и другие русские композиторы XIX века, мыслил в рамках «классического единства», художественный эффект от использованных им приемов грузинского и вообще кавказского фольклора иной, чем в подлинной музыке Востока.

более широко известны в России, чем произведения высокоодаренного Комитаса?

Ипполитов-Иванов естественно «вписывался» в европейские традиции, а звучания музыки Комитаса с ее свободной красочностью были слишком вне русла искусства XIX века. Позволю себе сослаться на путевой очерк Писемского о Баку, на основе которого можно судить о том, до какой степени самые просвещенные и широко мыслящие люди прошлого века были «глухи» к народной музыке, выпадавшей из традиционного европейского склада.

С полной серьезностью, уважением, временами с восхищением Писемский пишет о внешнем облике жителей города Баку, о старинной архитектуре Азербайджана, его поэтичном легендарном фольклоре. Но народное музицирование вызывает у него одну только насмешку.

«Напрасно я старался в этих оглушительных звуках уловить хоть какое-нибудь сочетание — каждый, кажегся, выколачивал и выигрывал, что ему вздумалось и захотелось...

Заиграли они песню... как будто бы несколько поскладнее прежнего, — пишет он дальше. — Но вот один из музыкантов... запел или, скорее, завизжал, как будто кто-нибудь ущипнул его за руку или за ногу и немилосердно жал»²¹.

Забегая несколько вперед, напомним, что именно этот фольклор с участием тех же инструментов, которые перечисляет Писемский (каманчар, саз, зурна и другие), послужил в наше время основой всемирно известных произведений Хачатуряна, Кара Караева, Амирова.

Принципиально важный сдвиг, наметившийся во взаимоотношениях европейского и внеевропейского в музыке, был подготовлен двумя великими композиторами, творческий облик которых отнюдь не непосредственно ассоциируется с «ориентальным» началом. Революционно-смелый подход Мусоргского и Дебюсси к системе выразительных средств, определившейся в послеренессансную эпоху как выражение главенства клас-

²¹ Писемский А. Ф. Путевые очерки. — Собр. соч. в 9-ти т. Т. 9. М., 1959, с. 513—515.

сической ладотональной организации, разрушило вековые барьеры между музыкой Запада и Востока, открыв новые пути в композиторском творчестве XX века.

5

Среди различных сторон многогранного новаторства Мусоргского фундаментально важное значение для рассматриваемой проблемы имеет открытый им гармонический стиль, основывающийся на старинной модальности.

«Борис Годунов» вовсе не олицетворял идею ухода в глубь веков, подобно средневеково-легендарным сюжетам «Лознгрин» или «Парсифаля». Наоборот, Мусоргский осуществлял в нем сближение с современностью: ему помогли в этом исторические представления и художественные образы, которые успели стать частью повседневной духовной жизни русского народа. События почти трехвековой давности обладали остро актуальным значением для «людей 60-х годов». Эту «древнюю современность» композитор сумел воплотить в звуки благодаря гениальной находке: он услышал современное звучание старинной модальности. Народные лады, которые в русском городском фольклоре были вытеснены веяниями, идущими от профессиональной культуры, в крестьянской среде никогда не утрачивали своей первозданности. Мусоргский показал их художественную состоятельность, воздвигнув на этой основе целостное и величественное музыкальное произведение в рамках общеевропейского оперного театра. Ни один из его предшественников, культивировавших локальный колорит, не пошел так далеко в смысле обновления профессионального гармонического мышления и, как следствие, радикального видоизменения облика мелодики и традиционных музыкально-структурных принципов.

«Художественные штрихи, связанные между собой таинственной силой»²², — сказал Дебюсси по поводу музыки «Бориса», поразившей его не только своей гармонической смелостью, но и независимостью от ритмо-

²² Цит. по ст.: Cross A. Debussy and Bartok.—«Musical Times», Feb., 1968.

мелодической системы, господствовавшей в европейской музыке со времен ее послеренессансного расцвета²³.

Он сам пошел по этому пути. В его творчестве — совсем ином, в каком-то смысле даже диаметрально противоположном по кругу образов — тем не менее развиты некоторые основополагающие принципы новаторства русского классика. Пример Мусоргского дал Дебюсси понимание того, что так называемая ладовая «архаика» вовсе не обязательно влечет за собой «чужестранные», отдаленные от реальности образы, что освобождение от канонов классической ладотональной системы открывает неизведанные сферы музыкальной выразительности, которые в полном смысле слова могут быть современными.

Художественный стиль, созданный Дебюсси, шел вразрез с господствующими в его время традициями. Вместо конфликтной драматургии, определившей облик двух ведущих жанров новой эпохи — оперы и симфонии, Дебюсси открыл мир утонченного чувственного созерцания, мир грез, лишенный грубо осязаемой реальности и прекрасный своей неуловимой атмосферой, своей образной застылостью. «Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют». Эта строка из Бодлера, связывающаяся с двумя произведениями Дебюсси (романсом «Балкон» и широко известной фортепианной прелюдией), идеально передает образный строй его искусства. Тематические и структурные контрасты и противопоставления, господствовавшие в формообразовании европейской музыки на протяжении трех столетий, уступили место в его творчестве свободным последованиям изысканных красочных аккордовых пятен, пленяющих тончайшей сменой пастельно-нежных нюансов. Чувственная прелесть темброво-гармонических комплексов, фоническая, сонорная сторона аккордового

²³ Роль Мусоргского в раскрепощении музыкального мышления от традиций классической гармонии заслуживает, разумеется, не меньшего внимания, чем новаторство Дебюсси. Однако, поскольку к проблеме «ориента» как такового творчество Мусоргского не имеет непосредственного отношения, мы по необходимости ограничиваемся здесь лишь констатацией его «приоритета» и влияния на французского композитора. Что же касается роли Мусоргского как первооткрывателя архаичной модальности и ее актуальнейшего значения для новых форм выражения музыки XX века, то тут есть множество последователей, помимо Дебюсси, которые по-своему претворили этот принцип, — начиная со Стравинского, Казеллы, Орфа, Бриттена...

звучания оттеснили в музыке Дебюсси значение логической функции гармонии.

«Слушатель может получить большое наслаждение от этих странных звучаний, при условии, если он отречется от всяких требований четкой конструкции или логически связного развития. Дебюсси — большой мастер колорита, и, быть может, какие-нибудь свои уважительные причины побудили его отказаться от того выразительного средства музыки, которое с древнейших времен и до наших дней считалось для нее жизненно важным»²⁴.

Так писал музыкальный критик в годы, когда Дебюсси уже успел создать многие из своих выдающихся произведений в законченном новом стиле.

В самом деле, можно сказать, что с точки зрения гармонического стиля XIX век начат и завершен двумя антиподами. На одном его полюсе — Бетховен, в чьем драматичном, монументально-сонатном творчестве воплощены высшие художественные возможности логики гармонических тяготений; на другом — Дебюсси, который довел до апогея колористические тенденции романтиков, «расшатывавшие» функционально гармоническую структуру музыки. Гармонические приемы, внедренные Дебюсси и неотделимые от эмоционального строя его музыки, — целотонная гамма, пентатоника, гексатоника, старинные церковные лады, увеличенные трезвучия, параллельное последовательное движение септаккордов, нонаккордов, трезвучий — все они выражали раскрепощение от деспотизма классической ладотональной системы. Дебюсси первый из западноевропейских композиторов пренебрег ее незыблемыми, как казалось, основами, шагнул в иной мир звучаний. В этом смысле он действительно открыл «музыкальный XX век».

Осуществить это композитору помогли, помимо Мусоргского, еще два художественных явления, неведомых культуре предшествующих столетий, а именно — хоровая музыка Ренессанса и внеевропейский фольклор.

Интерес Дебюсси к старинному искусству образует параллельный план к влияниям «ориентальной» музыки и вполне заслуживает подробного самостоятельного рассмотрения. Однако в связи с основной стоящей перед

²⁴ «Times», 3 Feb., 1907; Цит. по кн.: Lockspeiser E. Debussy. N. Y., 1962, p. 100. (Перевод мой.— В. К.).

нами задачей мы по необходимости затронем его бегло и лишь как фон к внеевропейскому.

Даже еще до знакомства с «Борисом» Дебюсси услышал в Италии церковную музыку Палестрины и Орландо Лассо, которая, по его собственному признанию, произвела на него глубочайшее впечатление. Духовной музыки другого стиля он отныне не признавал. Характерный для культовой музыки Ренессанса созерцательный облик, богатейшие темброво-кolorистические эффекты, связанные с обертонными звучаниями хора а cappella, свободная с точки зрения классической системы ладовая структура — все это «резонировало в тон» его собственным художественным поискам. Несколько лет спустя он познакомился с французской полифонической песней XV и XVI столетий, открытой незадолго до того французскими исследователями Шарлем Бордом и Анри Экпером; ее воздействие мгновенно дало о себе знать. Черты старинной музыки ощутимы в музыке Дебюсси на протяжении всего его пути, начиная от сюиты «Pour le piano» (в особенности откровенно архаичной «Сарабанды», сочиненной еще в конце XIX века) и кончая сонатами для различного свободного состава инструментов, законченными незадолго до смерти композитора. Тени не только Куперена и Рамо, но и Жанекена и Котле витают над творчеством этого ярчайшего новатора XX века. Старинные церковные лады и монодия труверов, мелизматические опевания григорианского хора и кварто-квинтовая структура древней полифонии — все это в своеобразном преломлении вторгается в ультрасовременный стиль Дебюсси, часто переплетаясь с явными следами воздействия «ориентального» фольклора. Роль последнего в его творчестве трудно переоценить.

Во взаимоотношениях Дебюсси с внеевропейской музыкой прослеживаются три направления. Можно даже говорить о них, как о трех стадиях.

Самая ранняя и, безусловно, самая важная — знакомство композитора с музыкой Индонезии. Второй стадией можно назвать глубокое увлечение композитора андалусийским фольклором. Наконец, в последнее десятилетие своей жизни Дебюсси заинтересовался афро-американской музыкой. Все эти явления по-разному сказались и на творчестве самого Дебюсси, и на судь-

бах музыкального творчества в более широком плане.

В 1889 году в Париже была открыта выставка, охватившая культуру всех народов мира. «В то лето вся музыкальная вселенная прошла через Париж»²⁵, — пишет биограф Дебюсси, подчеркивая значение этого события для молодого композитора. Действительно, Дебюсси проводил на выставке целые дни, с изумлением для себя открывая самобытную красоту неведомых дотоле Европе национальных культур.

Особенно глубокое впечатление (об этом говорили он сам и все его биографы) произвела на Дебюсси народная музыка Индонезии — островов Явы и Бали.

Индонезийский оркестр «гамелан» исполнял музыку, отличавшуюся законченным художественным стилем. Эти яркие и интересные звучания резко расходились с выразительным строем музыки, на которой был воспитан Дебюсси и многие предшествовавшие поколения. Пентатонический звукоряд, лежащий в основе индонезийской музыки, свободное голосоведение — так называемая гетерофония, связанная с импровизационным началом и не подчиняющаяся канонам европейского профессионального многоголосия, наконец, своеобразная тембровая окраска оркестра — все это было далеко от сложившейся художественной системы европейской музыки. Можно с уверенностью сказать, что, пояись оркестр «гамелан» в Европе на полвека раньше, его воздействие на профессиональную европейскую музыку было бы исключено. Но к концу XIX века европейская ладотональная система (как указывалось выше) успела значительно видоизмениться, а Дебюсси с самых юных, по существу, консерваторских лет, вел интенсивные поиски, направленные на обновление гармонического мышления. Ладовый строй индонезийской музыки потому и произвел столь сильное впечатление на Дебюсси, что он совпал с направлением его собственных исканий. Иначе говоря, во внеевропейском фольклоре композитор услышал интонации, отвечавшие его собственной «слуховой настройке» и, как показало будущее, лежавшее в русле гармонического мышления развивавшегося XX века.

Уже в 1893 году при исполнении нового квартета

²⁵ Lockspeiser. Op. cit.

Дебюсси критика отмечала необычные статичные гармонии, вызывающие в памяти звучания «гамелана». Затем последовали пьесы «Pour le piano», проникнутые сходными реминисценциями, и, наконец, изумительные «Пагоды», «ориентальный» колорит которых отличался от всего дотоле слышанного в сфере «условно восточной» музыки. В этом произведении тема возникает на основе пентатонического звукоряда, вырисовываясь на фоне оригинальнейших гармоний, где, в отличие от европейских аккордов, построенных на терциях, подчеркнуты резко диссонирующие интервалы (секунды и кварты). Дебюсси осуществил здесь принципиальный синтез элементов восточной и европейской музыки. Новаторство его заключается в том, что «ориентальные» черты, органически срастаясь с европейскими, преобразуют традиционный облик самого европейского письма.

Можно было бы остановиться на ряде других произведений Дебюсси, вызванных к жизни впечатлениями от музыки Индонезии. Исследователи обнаружили около ста девяноста примеров пентатоники в его произведениях, в том числе и в самых поздних — таких, как, например, балет «Ящик с игрушками», где звучит подлинный индусский напев, или ряд знаменитых фортепианных «Прелюдов». Однако дело не в количестве мотивов, основанных на пентатонике, а в принципиально ином подходе к ней. Дебюсси заинтересовался восточными ладами вовсе не в поисках экзотических образов, а потому, что они помогли ему обрести свою собственную манеру выражения. Важно не то, использовал ли он черты восточной пентатоники и гетерофонии в чрезвычайно редких для него пьесах экзотического характера (например, «Пагоды») или в произведениях, совершенно свободных от экзотики. Вообще «Ориентальное» с большой буквы, то есть «ориент» как экзотика, не интересовало Дебюсси. (В частности, он не принимал «Шехеразаду» Римского-Корсакова, так как она была в его глазах слишком далека от подлинного Востока.) Важно, что воздействие восточной музыки способствовало возникновению того изумительного по новизне и красочности языка, который мы называем импрессионистским и вне которого музыка XX века немыслима.

Отход Дебюсси от классической ладотональной сис-

тёмы повлек за собой и принципиально иную мелодическую, ритмическую и тембровую организацию материала. Дело не только в том, что Дебюсси стал тяготеть к мелодике восточного типа, то есть к детализированной арабескной мелодии, с тенденцией к нисходящему движению, прихотливой и свободной по ритмическому рисунку. Более существенно другое. В отличие от музыкальной практики предшествующих трех столетий Дебюсси далеко не всегда трактует мелодику как господствующий элемент музыки. Очень часто она уступает свое ведущее положение гармонии или тембровым эффектам оркестровки и фактуры. В его музыке меняется само понятие тематизма; оно меньше всего отождествляется с мелодической мыслью, со строгой соподчиненностью гармонического, мелодического, ритмического начал. Разумеется, уже у предшественников Дебюсси ясно ощущалась тенденция к освобождению классической мелодики от «оков метроритмического схематизма». «Бесконечная мелодия» Вагнера есть не что иное, как кульминационное выражение этого стремления, общего для всей музыки послебетховенского XIX века. Но даже и у позднего Вагнера, при всей усложненности гармоний, при всей свободе мелодических построений, не нарушены вековые устои соотношения мелодического и гармонического начал. А у Дебюсси это соотношение рушится. Рушится и казавшийся незыблемым принцип звуковой организации симфонического оркестра. Возникает как бы стихия чистого колорита, выраженного гармонией и тембровой сферой, где в качестве отдельных бликов сверкают мелодические фрагменты. Из строго организованной «плоскостной» структуры музыка Дебюсси как бы вырывается в свободно открытое пространство.

Именно на подобной основе возник художественный строй «Послеполуденного отдыха фавна», первого произведения Дебюсси, провозгласившего в законченной форме его новые художественные принципы. В этой «картине» мир предстает как бы сквозь призму полусна, воспоминаний или грез. «Миг сознания», который дотоле в европейской музыке воплощался в виде интимной фортепианной миниатюры, разросся у Дебюсси до масштаба оркестровой поэмы — медленно разворачивающегося, сверкающего изумительными красками полот-

на, проникнутого настроением языческой неги и бесконечности момента чувственного томления. Без сколько-нибудь заметных прямых заимствований Дебюсси воспроизводит здесь художественный строй восточной (то есть именно индонезийской) музыки — ее образную застылость, облик свободной импровизации, колористическую роскошь...

Несколько лет спустя фортепианной пьесой «Вечер в Гренаде» Дебюсси открыл новую тему не только в своем собственном творчестве, но и в музыке XX века в целом. Именно он оказался родоначальником новой испанской школы, неразрывно связанной с импрессионистским стилем.

Но почему же испанская тема фигурирует в работе, посвященной влиянию внеевропейских культур на музыку Дебюсси?

Ответ на этот вопрос заключается в том, что Дебюсси создал «новоиспанскую школу», опираясь не на испанский фольклор вообще, а главным образом, на народную музыку Андалусии, то есть того района Испании, который географически почти соприкасается с Северной Африкой, а в культурном отношении еще в период римской античности оценивался как нечто, лежащее за пределами Европы. Что же касается музыкального фольклора, то Андалусия безусловно воспринимается как северная граница Африки скорее, чем южная граница Европы. Длительное господство мавританских традиций, глубоко проникших в музыкальный быт Андалусии, сильнейшие наслоения искусства цыган, переселившихся в Испанию еще в середине XV столетия, — все это породило разновидность испанского музыкального фольклора, отмеченную всеми признаками «ориентального». Не вдаваясь подробно в характеристику этой музыки, отметим наиболее типичные черты ее: необузданный эмоциональный облик в целом; своеобразный гармонический строй, вызванный к жизни настройкой народных щипковых инструментов, не совпадающей полностью с полутоновой темперацией симфонического оркестра и фортепиано; свободный ритмический стиль, неразрывно связанный с танцем и игрой кастаньет и отличающийся не только постоянной сменой двухдольного и трехдольного размеров, но сложным одновременным сочетанием полиритмии с оstinatным

повторением краткой ритмической фигуры. (Замечу попутно, что именно народная музыка Андалусии, «пересаженная» в XVI и XVII столетиях на американскую почву, послужила впоследствии одним из важнейших источников джаза.)

В эпоху Ренессанса в Испании сложилась профессиональная школа первостепенного значения, но напрасно мы стали бы искать в этой музыке следы влияния андалусийского фольклора. Лишь в музыке для лютни, адресованной массовым любителям и лежащей вне русла профессионального, то есть церковного искусства, встречаются свободные пьесы импровизационного характера под названием фантазии (например, у Луис Милана или Фуэнльяна). Здесь ясно ощутимы «хаотичные» гармонии, свободная фактура, ничем не напоминающая строгое хоровое многоголосие, господствовавшее в профессиональной школе Испании и во всей западноевропейской музыке в эпоху Возрождения.

После XVII века испанская музыка сходит со «столбовой дороги» мирового искусства. Правда, в XIX столетии испанский фольклор начинает привлекать внимание композиторов других стран, например, Глинку (вспомним его «Арагонскую хоту» и «Ночь в Мадриде»), Листа («Испанская рапсодия»), Бизе («Кармен»). Но и у Бизе, и у Листа, и у Глинки этот колорит спокойно вмещается в рамки «классического единства». Мы слышим здесь и ритмы испанских танцев, и отдельные мелодические обороты, близкие испанским песням, но соотношение мелодического, метроритмического, гармонического и инструментально-тембрового начал ничем не нарушает привычно европейский склад мысли. Так, ни Глинка, ни Бизе не приближаются к свободно-красочным гармониям гитарных импровизаций, не воспроизводят их своеобразный ладовый строй, свободно-поэтический, рапсодийный облик. У этих композиторов нет полиритмии, которая присуща испанским народным «песням-танцам»²⁶. Дебюсси первый услышал «ориен-

²⁶ Характерно следующее сопоставление: Бизе, как известно, широко использует в «Кармен» хабанеру. Этот танец, выросший из европейского контрданса, окончательно сформировался в Латинской Америке. Та же хабанера лежит в основе «блюзов» и чарльстона, появившихся уже в нашем веке. В то время как Бизе подчеркивает европейские основы хабанеры, так что она по существу

тальное» начало в испанском фольклоре. Такие произведения, как «Вечер в Гренаде», «Прерванная серенада», «Ворота Альгамбры», «Danse grégaire» и прежде всего сюита «Иберия», преломляют это начало в духе новейшей современности и в рамках утонченного стиля Дебюсси.

Композитор сам ни разу не был в Испании, и это обстоятельство по сей день продолжает удивлять многих, восторгающихся его глубоким проникновением в строй испанской музыки. Но на самом деле ничего поразительного в этом нет, если осознать, что художник большого таланта черпает свои впечатления там, где средний человек ничего бы и не заметил. Ведь на той же выставке 1889 года была широко представлена и музыка Испании. Для композитора подобной художественной чуткости, тонкости слуха, смелой направленности мысли и такого масштаба творческого таланта этого было вполне достаточно.

Мануэль де Фалья посвятил Дебюсси целую статью, где не перестает восхищаться тем, как французский композитор, без малейших признаков цитирования, создавал произведения, которые, по мнению де Фальи, могли бы родиться только на испанской почве. И действительно, только после Дебюсси, под непосредственным воздействием найденного им художественного стиля и возникла вскоре на парижской почве новоиспанская музыкальная школа XX века (Альбенис²⁷, Гранадоc, отчасти де Фалья).

Еще более поразительным и устремленным в будущее кажется интерес Дебюсси к афро-американской музыке.

не противоречит европейскому фону, у Вильяма Хенди и других джазовых композиторов ритмы и мелодические обороты латиноамериканского танца явно видоизменены в сторону сближения с африканской музыкой.

Совершенно так же в «Воротах Альгамбры» Дебюсси ритм хабанеры окутан такими свободными импрессионистскими гармониями, переплетается со столь необычными для европейской музыки фрагментарными мелодическими мотивами, что родство этой музыки с произведениями Глинки и Бизе почти не ощутимо.

²⁷ Альбенис выступил на мировой арене несколько раньше. Однако его индивидуальный творческий стиль, связанный с современным строем мысли, сформировался на культурной почве Парижа и под непосредственным воздействием Дебюсси.

В годы, о которых идет речь, то есть в первое десятилетие нашего века, никто еще не знал джаза. Театр «черных менестрелей» («blackfaced minstrelsy»), который был призван стать главным проводником эстрадного джаза, оставался на протяжении XIX и начала XX века узкорегionalным, можно сказать, провинциально американским явлением. Его музыка не привлекала профессиональных композиторов не только в Европе, но и в самой Америке. Более того, когда в 1910 году в Нью-Йорке появился первый оркестр типа будущего джаз-банды, то он не произвел на публику никакого впечатления. Дебюсси же между 1908 и 1913 годами создал три фортепианных произведения — «Кукольный кекуок»²⁸ из «Детского уголка», «Менестрели» из первой тетради прелюдов, «Генерал Лявин — эксцентрик» — из второй, где с гениальной лаконичностью претворил самые характерные признаки джаза. В виде ярких художественных штрихов здесь представлены такие типичные черты негритянской музыки, как блюзовые интонации, синкопированный «качающийся» ритм (получивший позднее наименование «суинг»), так называемые «парикмахерские гармонии», связанные с гармониями банджо (параллельные септаккорды), пентатоническая мелодика и даже типично африканские гармонии, построенные на пустых квинтах и секундах.

В манере джаза — и самого Дебюсси — мелодика в этих эпизодах теряет свой господствующий характер. Но еще более примечательно то, как Дебюсси уловил само настроение тогдашнего джаза — дух скептицизма, замаскированного под веселье, иронию по отношению ко всему высокопарному и утрированно серьезному.

Только Стравинский, почти сорок лет спустя, столь же талантливо и правдиво (хотя далеко не так лаконично) воплотил в своем «Черном концерте» дух и стиль классического негритянского джаза.

²⁸ Принятый у нас перевод названия этой пьесы неточен, так как не отражает авторский замысел. Дебюсси назвал свое произведение «Golliwog's Cakewalk», то есть «Кекуок Голливога». Golliwog — имя одного из типичных персонажей в американской псевдонегритянской комедии «менестрелей». Характерно, что французский композитор дает название своей пьесы на английском языке. (Подробнее о «менестрелях» см. этюды «Легенда и правда о джазе», «Порги и Бесс» и традиции «менестрелей».)

Но откуда же черпал Дебюсси свои впечатления от афро-американской музыки? Ему достаточно было посетить представление американской эстрады, выступавшей в Париже с участием негритянских артистов, чтобы сквозь ее грубо крикливую эксцентрическую оболочку расслышать черты подлинно негритянского фольклора и распознать их художественную ценность. Любопытно, что ровесником Дебюсси и его соучеником по Парижской консерватории был Эдуард Мак-Доуэлл, основоположник профессиональной композиторской школы в Соединенных Штатах. Если судить по творчеству Мак-Доуэлла, то он просто не «услышал» ритмы регтайма и кекуока, к тому времени широко распространенные в бытовой музыке у него на родине. В своих произведениях он тяготел только к вальсовости, опозитивированной романтиками XIX века. А француз Дебюсси сумел преломить в своем творчестве выразительные черты джаза, связав их с новым музыкальным мышлением XX века.

Подобно тому как Мусоргский открыл художественную актуальность старинных диатонических ладов, сделав их носителем новейших идей современности, так в творчестве Дебюсси черты «ориентальной» музыки перестали выражать «чужестранное», необычное, фантастическое начало.

Оплодотворяющие влияния великого французского композитора в этой сфере дают о себе знать на протяжении многих последующих лет. К нему восходит синтез восточного и западного, осуществленный в «Соловье» Стравинского — композитора, который, по общему признанию, остается непревзойденным в творческом постижении богатств «ориентальной» музыки и который, заметим попутно, пошел неизмеримо дальше всех своих предшественников и в возрождении архаичного ладового и ритмического строя древнерусской обрядовой музыки. Влияния Дебюсси можно усматривать и в «Мадагаскарских песнях» Равеля, возникших на основе подлинного африканского фольклора. Разумеется, Равель, полубаск по происхождению, мог соприкоснуться с «ориентальным» и помимо Дебюсси; испанское начало в его музыке действительно часто ощутимо. И все же следует помнить о том, что «испанизированные» произведения Равеля (в том числе знаменитое «Болеро», в

котором испанские мотивы трактованы безусловно ближе к европейским «классическим традициям», чем у Дебюсси) появились уже после того, как под воздействием внеевропейских культур основоположник музыкального импрессионизма открыл новый гармонический строй XX века.

К Дебюсси восходит определенная сторона творчества и другого ярчайшего новатора нашего столетия — Бартока. Не подлежит сомнению глубокое общее влияние Дебюсси на своего младшего современника, который еще до знакомства с французским композитором начал собственные творческие поиски в сходном направлении. Но здесь мы остановимся только на одном моменте, который имеет непосредственное отношение к проблеме «ориентализма».

Существенно важны фольклорные изыскания Бартока, который (совместно с Кодаем), минуя поверхностные слои венгерской и румынской народной музыки, как бы спустился «в глубь истории», к древним основополагающим пластам народно-национальной культуры. Это представляется особенно интересным потому, что венгерский фольклор находился в сфере внимания европейских композиторов на протяжении по крайней мере ста лет, предшествовавших творчеству Бартока. «Венгерское рондо» Гайдна, «Венгерский дивертисмент» Шуберта, «Ракоци-марш» и вся венгерская сцена из «Осуждения Фауста» Берлиоза, «Венгерские рапсодии» Листа, «Венгерские танцы» Брамса и т. д. и т. п. — сколько «унгаризированных» произведений можно встретить в музыкальном творчестве XIX века, в том числе и у менее крупных, менее известных композиторов!

Однако разновидность национальной музыки, которая в представлении профессиональных музыкантов XVIII и XIX столетий исчерпывала собой венгерский фольклор (так называемый вербункош), Бартоку была вовсе неинтересна. Ему, мыслящему на основе гармонического строя XX века, она казалась ограниченной, несвоевременной, художественно неактуальной. А обнаруженные им и извлеченные на поверхность древние извечные слои национального фольклора послужили основой для разработки его собственного, высокооригинального и ультрасовременного музыкального языка,

связанного с значительным расширением границ традиционного тонального мышления, с появлением сложных ладов и резко «диссонирующих», с точки зрения классической гармонии, аккордов.

В связи с этим в творческой биографии Бартока открывается деталь, которую обойти вниманием невозможно. В 1913 году, в разгар увлечения своими фольклорными исследованиями, композитор в поисках истоков венгерской национальной музыки отправился в Алжир для того, чтобы непосредственно на территории Востока изучить арабскую музыку в ее подлинном звучании. Два десятилетия спустя он вторично посетил «ориент» — Египет и Турцию.

Не берусь установить здесь, в каком именно направлении этот художественный опыт повлиял на творчество Бартока в целом. Но невольно напрашивается мысль, что тот радикально новый подход к ударно-ритмическому звучанию, как к важнейшему выразительному элементу современной музыки, который обращает на себя внимание в его «Музыке для струнных, ударных и челесты» или в «Сонате для двух фортепиано и ударных» мог быть вдохновлен и подсказан арабской музыкой. Самостоятельное ударно-инструментальное шумовое звучание, основанное только на игре ритмов и тембров вне интонационно-мелодической канвы, является в ней древнейшей традицией.

Заметим попутно, что Бартока, как и Дебюсси, влекло к старинной музыке. Его фортепианные транскрипции включают обработки произведений, созданных на стыке двух далеких музыкальных эпох — ренессансной и барокко (Фрескобальди и Микеланджело Росси).

О продолжении принципов Дебюсси можно говорить и в связи с гораздо более поздним творчеством Мессиа-на. Отделенный от своего соотечественника почти полувековым периодом (если принять за «точку отсчета» 90-е годы), Мессиа-н далек от импрессионистской музыкальной школы в целом. И все же путь к его самобытному искусству, истоки и аналогии которого, казалось бы, невозможно обнаружить в профессиональной и композиторской школе начала века, на самом деле по прямой линии восходит к Дебюсси. Подобно тому, как к раскрепощению музыки от господства классической функциональной гармонии основоположник музыкально-

го импрессионизма пришел при содействии «ориентального» фольклора и музыки Ренессанса и средневековья, так и Мессиян, по собственному признанию, черпает свои самые новые и оригинальные выразительные средства, с одной стороны, в ритмах и ладах музыки Индии, с другой — в мелодико-структурных и ладовых оборотах григорианского хора, олицетворяющего строй дотональной, догармонической и даже дополифонической эпохи.

Со стилем, найденным и разработанным Дебюсси, преемственно связаны и новые самостоятельные композиторские школы, возникшие во второй четверти нашего века на внеевропейской почве (см. ниже). Наконец, Дебюсси, как указывалось, предвосхитил то отношение к джазу, которое образует в высшей степени интересную страницу в истории европейского композиторского творчества.

6

В 20-е годы джаз распространился по всем уголкам земного шара. Этот ярко самобытный новый вид музыкального искусства на протяжении трех столетий формировался где-то в подпочвенных слоях американской культуры как своеобразный сплав африканского, англо-кельтского, андалусийского и креольского фольклора. Особая, вполне самостоятельная ветвь музыкального творчества, джаз в целом противостоит европейским симфоническим и оперным традициям. Однако в 20-х годах джаз оказал вполне определенное воздействие на композиторское творчество Запада.

Вспомним прежде всего произведения, принадлежащие перу крупнейших композиторов тех лет, в которых откровенно использованы приемы джазовой музыки.

Еще в 1916 году Эрик Сати включил номера в джазовом стиле в свой балет «Парад». Затем последовали «Бык на крыше», «Фуга на джазовую тему», «Trois Rag Carcices» и ряд других пьес Мийо, «Негритянская рапсодия» Пуленка²⁹, «Концертино», «Прелюдия

²⁹ Рапсодия Пуленка была навеяна африканской поэмой Макоко Кангуру. Однако ее музыкальные формы выражения находятся под сильнейшим влиянием джазового стиля 20-х годов.

и блюз» Онеггера, сюита «1922» и «Новости дня» Хиндемита. Известные следы джазового стиля несет на себе и «Трехгрошовая опера» Курта Вейля. Два крупнейших композитора того периода — Стравинский и Равель — также отдали дань этому веянию новейшей современности. «Регтайм» для фортепиано и «История солдата» говорят об интересе к джазу у Стравинского, «Соната для скрипки и фортепиано» и «Концерт для левой руки» — у Равеля. Подобные примеры можно было бы умножить, начиная с балетной сюиты Шостаковича «Болт» и кончая произведениями американцев, творивших на французской почве, — Копленда, Блицштейна и других. Блюзовые интонации эпизодически звучат даже в «Вариациях на тему Паганини» Рахманинова, композитора, кажется, ни в чем ином не соприкасающегося с исканиями «молодых новаторов послевоенного поколения». Но, может быть, ярче всего кредо 20-х годов выражено в опере Крженека «Джонни наигрывает», где заключительная сцена — негр на вращающемся глобусе — символизировала веру в победу джаза во всем мире.

Почему же джаз стал своеобразным «лозунгом дня» в музыке послевоенной Европы?

Не меньший интерес, чем ярко вспыхнувшее увлечение джазом, представляет и быстрое исчезновение внимания к нему со стороны профессиональных композиторов «высокого плана»³⁰. После 20-х годов джаз культивируется совсем в иных сферах. Он либо оседает в искусстве «легкого жанра», либо развивается в среде негритянских музыкантов-импровизаторов, творящих вдали от руслу европейских традиций.

Послевоенное поколение пыталось осмыслить свой повышенный интерес к афро-американской музыке. С одной стороны, его представители полагали, что их влечет к джазу его неразрывная связь с эстетикой «мюзик-холла». Настроение насмешки, иронии по отношению к «павшим богам» было характерно для послевоенной интеллигенции. Этому настроению действительно соответствовал откровенно циничный харак-

³⁰ Исключение представляет упоминавшийся выше «Черный концерт» Стравинского, появившийся уже в 40-х годах в связи с определенным заданием.

тер раннего эстрадного джаза. С другой стороны, в увлечении джазом несомненно сказывался и недавний опыт изобразительных искусств, когда открытая впервые пластика африканцев вдохнула новую жизнь в европейскую живопись и скульптуру (в те годы джаз еще ошибочно отождествляли с искусством Африки).

Сегодня мы знаем, что «мюзикхолльная» тема не удержалась в профессиональном композиторском творчестве. Наоборот, разрыв между легкожанровой музыкой и искусством серьезного плана принял в наши дни на Западе болезненно гиперболический характер.

Непосредственно джазовые мотивы также не обновили музыкальный язык композиторского творчества Европы. Они вскоре почти полностью исчезли из арсенала выразительных средств в серьезных жанрах. И тем не менее значение «джазофильского периода» очень велико. Ибо вторжение джазовых интонаций в европейское искусство было выражением общей тенденции к слиянию европейского и внеевропейского начал, характерной для музыки XX века в целом, но поднятой здесь на принципиально новую ступень³¹.

Уже у Дебюсси «ориентальные» черты утратили свое прежнее назначение как носители экзотического или чужестранного начала. Но Дебюсси был еще глубоко связан с романтической эстетикой. Он в полной мере сохранил романтическую тягу к идеализированному, возвышенному преломлению действительности. Интерес к внутреннему миру человека в его неизменно опоэтизированном восприятии, воспевание мира природы, образы любования прекрасным легли в основу импрессионистской музыкальной школы и нашли в ней свое выражение в виде той внешней чувственной прелести звука, которая является одним из важнейших завоеваний музыкального романтизма. Не случайно в манифесте «новой молодежи» Франции, появившемся в 1918 году и провозгласившем основой современной музыки стремление выразить трезвую действительность, импрессионистское искусство было взято под обстрел на равных началах с музыкой «романтической эпохи».

³¹ Сегодня мы знаем, что эстрадный джаз содержит и европейские элементы. Однако он привлек внимание не этой стороной, а исключительно афро-американской основой.

Композиторы 20-х годов мыслили принципиально антиромантически. В их новых звучаниях ощущалось нарочито жесткое, резкое начало, сокрушающее мягкие, ласкающие тона музыки предшествовавших веков. Художественный стиль джаза был близок основному руслу исканий «послевоенного поколения». Выразить его мироощущение помогал этот внеевропейский вид музыкального творчества, который на протяжении веков складывался как носитель образа тоски и опустошенности, чувственной страсти и всеобъемлющего скептицизма, подавленного чувства протеста и гримасы насмешки...

«Джаз является звуковым отображением эпохи реализма, эпохи грубой простоты, отрицающей романтическую сентиментальность», — писал выдающийся музыкант 20-х годов А. Руссель³².

Джаз — «это мы и наше время». Так заканчивалась фундаментальная книга о джазе, вышедшая в Париже в период расцвета джазового движения³³. Впервые внеевропейский вид музыки столь явно и непосредственно стал носителем типичных идей современности.

Джаз оставил глубокий след в музыкальном мышлении XX века. То обстоятельство, что он получил широчайшее распространение во всем мире, далеко за пределами сферы влияния профессиональной композиторской школы, сказалось на огромном расширении музыкального восприятия европейцев.

Во-первых, «блюзовое интонирование» с его колебаниями в рамках интервалов меньше полутоновых вывело слух культурных меломанов за рамки упорядоченной темперации европейского строя.

Во-вторых, господствующая роль ритма и подчиненность ему мелодического начала внесли принципиально новое отношение к структуре музыкальной ткани.

В-третьих, сложнейшая многоплоскостная полиритмическая структура джазовой музыки, ее тончайшее внутреннее «биение» бесконечно обогатило ритмическое мышление европейцев.

В-четвертых, свободная «полифония» импровиза-

³² А. Руссель — композитор и президент французского Союза музыковедов в 20-х годах.

³³ Cœuroy A. et Schaeffner A. Le jazz. Paris, 1926.

ционного джаза, хаотичное, по сравнению с симфоническим оркестром, расположение голосов, наконец, совсем особый, неизвестный дотоле в Европе характер инструментальных и вокальных тембров, истоки которых — в африканской музыке, — все это значительно расширило «слуховой кругозор» европейцев, ввело в мир музыки звучания, принципиально новые по сравнению не только с искусством импрессионизма, но и со всеми предшествующими ему стилями, вплоть до высокого Ренессанса. Принципиально новые, но отнюдь не несовместимые с европейскими. Ибо хотя в композиторском творчестве европейцев непосредственные джазовые интонации по существу не сохранились, на самой родине джаза его афро-американские черты породили крупное художественное явление. С творчества американского композитора Гершвина открывается новая значительная страница во взаимоотношении европейского и внеевропейского. «Ориентальный» фольклор, не теряя своей национальной специфики, становится основой крупных обобщающих произведений в классических оперно-симфонических традициях.

7

Гершвин, Хачатурян, Вила Лобос — все это разные художественные индивидуальности, опирающиеся на далекие друг от друга национальные культуры. Но в масштабе многовековой истории мирового музыкального творчества они воспринимаются как единая плеяда, осуществившая во второй четверти XX столетия слияние на равноправных началах европейского и «ориентального». Все эти композиторы, сформировавшиеся на внеевропейской фольклорной основе, одновременно свободно владели и строем европейского музыкального мышления. Они внесли в искусство неповторимый вклад: впервые музыка, относящаяся к профессиональной композиторской школе и созданная на внеевропейской культурной почве, стала явлением не узкорегionalного, а мирового значения.

Уже в первой половине 20-х годов Гершвин выступил с «Рапсодией в блюзовых тонах», где в рамках внешне традиционной фортепианной литературы (в частности, музыки Листа и Рахманинова) и в органи-

ческом переплетении с гармоническим стилем импрессионистов он воплотил характерные черты афро-американской музыки: ее быющую через край темпераментность, облик свободной импровизации, характерные «блюзовые интонации», синкопированные ритмы раннего джаза, подчиненность мелодического начала гармонии, ритму, фактуре. Но если в этом произведении, при всей его художественной яркости, еще ощущалась, пожалуй, известная эклектичность материала, то опера «Порги и Бесс» абсолютно законченна в стилистическом отношении.

Гершвин с высокой степенью убедительности внедряет здесь в традиционно европейские формы такие черты африканской и негритянской музыки, как пентатонический строй, движение голосов параллельными квартами или квинтами, глиссандирующие интонации, ошеломляющую по своей сложности и богатству полиритмию, восходящую к танцевальной культуре африканцев, «выкрики» негритянских трудовых песен и религиозных «шаутс» и т. д. и т. п. «Порги и Бесс» — первая музыкальная драма, созданная на американской земле, которая получила мировой резонанс и вошла в оперный репертуар современности.

Произведения Вила Лобоса, в особенности всемирно известный «Шорос» и циклы пьес под названием «Бразильская бахиана» в известном смысле соприкасаются с творчеством Гершвина, хотя они полностью свободны от его «легкожанровых» связей. Им свойственна общность с модернистскими исканиями XX века, проявляющаяся как в политональных тенденциях, так и в тяготении к старинному, доромантическому искусству (Бах). Тем более интересно, что это «высоколобое» искусство, получившее признание в Париже, всецело основывается на бразильском фольклоре. В отличие от Гершвина, который пришел к подлинной негритянской музыке через городской джаз, Вил Лобос с первых дней «дышал» атмосферой народной музыки Бразилии, воспринимал ее в самых глубинных районах страны, оторванных от городской цивилизации. Музыка индейцев и бывших африканцев, мелос старинных креольских песен сплавлены в его творчестве в новое, органически целостное искусство, где, в резком отличии от ориенталистов романтической традиции, народ-

ные истоки не подчеркнуты и по существу не слышатся как таковые. Подобно Гершвину, Вила Лобос вывел внеевропейскую музыку на мировую арену.

И, наконец, Хачатурян, у которого кавказский фольклор впервые становится основой обобщающего, монументального сонатно-симфонического произведения.

У Хачатуряна не было недостатка в предшественниках — «ориенталистах». Продолжая традиции кучкистов, множество русских композиторов XX века обращалось к фольклору народов Востока (Ипполитов-Иванов, Глиэр, Василенко, Раков, Шехтер и другие). Более того, моменты общности с кучкистами ощутимы в музыкальном языке самого Хачатуряна. И все же именно он первый в своем фортепианном концерте сделал фольклор основой сонатно-симфонического тематизма. В фольклоре многовековой давности Хачатурян услышал интонации, отвечающие эмоциональной настройке людей нашего времени и поддающиеся симфоническому обобщению.

Восточные черты фортепианного концерта Хачатуряна достаточно ясно ощутимы, особенно в своеобразном ладовом строе. Хачатурян мыслит на основе обертонового звучания семнадцатиступенной гаммы народного азербайджанского инструмента тар, гаммы, которая практически не была доступна композиторскому слуху XIX века. Отсюда его сложные лады, отсюда многокрасочные, «хрустящие» секунды, пронизывающие ткань всего концерта и придающие ему сверкающий, переливчатый импрессионистский колорит. Влияние древнего вокального искусства армянских ашугов сказывается в самобытном мелодическом стиле концерта (интервал септимы, положенный в основу мелодии; постоянные альтерации; орнаментальный мотив, состоящий из последовательно восходящих секунд с упором и остановкой на последнем звуке; стоячие басы, образующие жесткие сочетания с мелодикой и т. п.). Восточное начало ощутимо и в импровизационно-экстатическом «рапсодийном» облике каденций. Но впервые в произведении, написанном на откровенно ориентальном материале, «сюитный» метод развития, свойственный «характерно-изобразительным» жанрам, уступил место симфонизму обобщенно-драматического склада. Народ-

ный восточный материал, сохраняя свою выразительную специфику, поддался закономерностям обобщенно-инструментального тематизма, лег в основу сконцентрированного централизованного развития, типичного для классического симфонизма. Характерно, что даже пианистическое звучание концерта во многом близко европейским традициям, в частности Чайковскому и Рахманинову; в нем мало ощутимо стремление воспроизвести характерные тембры восточных инструментов в традициях музыкального ориентализма XIX века.

Мне представляется, что творчество Гершвина, Вилла Лобоса, Хачатуряна, венчающее столетние поиски ориентального в европейской музыке, вообще сняло саму эту проблему — во всяком случае, в тех современных школах, которые не порывают с ладовой организацией материала, с упорядоченной сонорностью. Последователи этой плеяды обнаруживаются сегодня во многих национальных культурах, в том числе даже в странах Африки южнее Сахары, которая, как известно, в музыкальном отношении ранее всегда оставалась оторванной от Европы. Выдающийся ганский музыковед Г. Нкетиа пишет о сильном тяготении к европейским традициям у современной городской молодежи Африки³⁴. В Японии успела сложиться развитая и самостоятельная профессиональная школа, сочетающая национальные традиции с принципами европейского симфонизма. Музыкальная культура Советского Востока поставляет бесчисленные примеры органического слияния «ориентального» и западного. Вспомним хотя бы Кара Караева или А. Бабаджаняна, для стиля которых характерно глубокое срастание национального восточного с самыми дерзновенными, новейшими тенденциями мирового композиторского творчества. Вопрос об «ориентальном» не встает и по отношению к искусству таких музыкантов, как, например, С. Цинцадзе, О. Тактакишвили, Д. Тер-Татевосян, Г. Канчели, Т. Мансурян, Н. Габуня, Ф. Амиров, С. Гаджибеков, М. Кажлаев... XX век войдет в историю культуры как период, разрушивший многовековую изоляцию

³⁴ Nketia H. Development of Instrumental African Music in Ghana. Proceedings of the First Conference of the Ghana music Society. May, 1958.

европейского и внеевропейского в музыке и снявший с «повестки дня» проблему ориентализма в рамках профессионального творчества классической традиции.

Однако вне этих рамок проблема внеевропейского не только не исчезает, но, наоборот, приобретает особую остроту.

8

Бросим взгляд сначала на композиторские течения, выходящие за рамки классической традиции, выросшие из атональных и додекафонных школ начала века.

Нововенская школа (представленная А. Шёнбергом, А. Бергом, А. Веберном, их последователем Л. Даллапиккола и другими) радикально порвала, как известно, с тонально-гармоническими принципами организации материала. Совпадающее по времени с творчеством Дебюсси, искусство Шёнберга, однако, провозгласило свой особый путь художественных поисков. Если французский композитор обратился к внеевропейским культурам и средневековым ладам, то родоначальник додекафонии черпал новаторство, казалось, только из недр профессиональной музыки самого Запада. Своим непосредственным предшественником нововенская школа считает позднего Малера и, прослеживая истоки разработанной в ней системы еще дальше, в глубь XIX века, указывает на некоторые мелодико-гармонические и фактурные обороты Брамса, Вагнера, Листа и Бетховена, — иначе говоря, на те «разрушительные» по отношению к «классическому единству» тенденции музыки прошлого столетия, о которых шла речь выше. Более того, техника додекафонии откровенно перекликается и с некоторыми принципами старинной полифонии, сложившейся в эпоху Возрождения всецело на европейской почве и не имеющей аналогий и прототипов ни в одной из известных нам «ориентальных» культур. Таким образом, можно утверждать, что нововенская школа — явление всецело западное. Порожденные ею новейшие ответвления «авангарда» также не выходили до недавнего времени за эти рамки.

Между тем некоторые новейшие научные взгляды и — что еще более важно — творческие тенденции самого последнего времени ставят под сомнение «без-

оговорочность» этой истины. Так, в музыковедческой литературе последних лет встречается мысль об ориентализме мышления Малера. Причем имеется в виду не только влияние древней китайской поэзии на общий строй мысли композитора, проявившееся в «Песне о земле», но и на склад конкретного музыкального выражения³⁵. Этот вопрос нуждается в фундаментальной разработке и пока носит скорее характер гипотезы. Не исключено, однако, что уже в момент своего зарождения атонально-додекафонная школа какой-то стороной была связана с внеевропейским началом.

Однако бесспорно то, что новейший «авангард» сознательно повернул, как к источнику вдохновения, к музыке далеких восточных культур. Не один Мессиян следует по этому пути. В самые последние годы и Булез, и Штокхаузен — общепризнанные лидеры «авангарда» — обнаруживают в ней богатые ресурсы обогащения выразительности своего искусства. Возникшие на основе совсем иной художественной логики, чем творчество Дебюсси, Равеля, Стравинского, Бартока, «авангардистские» течения извлекают из внеевропейской музыки черты, отвечающие их особым устремлениям: темперицию, выходящую за пределы европейской полутоновой; сложнейшие свободные ритмы, по сравнению с которыми европейская классическая ритмика кажется грубо приближительной; особые сонорные эффекты, не совпадающие с тембровой упорядоченностью звучания классического оркестра и т. п. Не исключено, что воздействие «ориентального» музыкального мышления на художников Запада столь радикально преобразит европейский склад письма, что наравне с музыкой в духе классической школы войдут в жизнь и иные течения, выходящие из ее русла.

Но особенно остро проблема взаимоотношений европейского и «ориентального» стоит по отношению к национальным видам внеевропейского творчества.

Почти в каждой национальной культуре, развивавшейся вдали от европейских влияний, сложились свои характерные музыкальные виды, во многих случаях недоступные тем, кто воспитан на европейском музыкальном строе.

³⁵ См.: Cardus N. Gustav Mahler. London, 1965.

Прошедшие свой собственный исторический путь, «ориентальные» музыкальные виды существенно отличаются от профессионализма композиторской школы европейской традиции. В них нет следов тех важнейших стадий профессиональной эволюции, вне которых немислим облик европейской композиторской школы. Это — определенное соотношение мелодики, гармонии и ритма в их неразрывной связи; имитационная полифония; темперированный строй; тональное мажорно-минорное мышление; функциональная гармония; сонатно-симфоническое развитие и другое. Но зато в многообразных видах «ориентальной» музыки есть свои сложившиеся художественные условности, свои традиции профессионализма (иногда очень высокого), своя законченная эстетика. Вспомним, например, высокоразвитое многовековое искусство мугама в Азербайджане или творчество армянских ашугов, в том числе Саят-Нова, ценимого как подлинного классика у себя на родине, но остающегося недоступным для европейцев. То обстоятельство, что профессиональная композиторская школа европейской традиции обогатилась «Симфоническим мугамом» Амирова, а также то, что интонации ашугских мелодий широко проникают в произведения современных армянских композиторов, начиная с А. Хачатуряна, никак не затрагивает судьбу самих этих национальных видов. Совершенно также широчайшее использование джазовых и — более широко — афро-американских мотивов в современном эстрадном и симфоническом искусстве (помимо упомянутых выше европейских произведений 20-х годов и «Черного концерта» Стравинского, назовем хотя бы «Афро-американскую симфонию» Уильяма Гранта Стилла или ораторию Майкла Типпета «Сын нашего века») никак не влияет на развитие самих национальных жанров (таких, как негритянский джаз, госпелз, спиричуэлз и т. п.). Аналогию с этим можно усматривать и в параллельном сосуществовании сложнейшей, насыщенной своими собственными художественными условностями и символами ритуальной музыки южноафриканских стран и симфонических произведений на народные темы, создаваемых самими же африканскими композиторами (например, А. Ван Виком или Г. Фэйганом) в условиях городской культуры. Проникновение отдельных черт этих

национальных видов в профессиональную композиторскую школу пока не пошатнуло (и, возможно, не должно пошатнуть) основы самой национальной традиции³⁶.

А сколько разновидностей национальной внеевропейской музыки таит в себе наш современный мир? В их числе древнейшие традиции арабской музыки с ее характерным цветисто-мелизматическим и глиссандирующим вокальным строем, сложной полиритмией, своеобразной музыкой для ударных инструментов. Вспомним и музыку Индии, с ее сложившимися высокооригинальными, с точки зрения европейского слуха, ладовыми системами раг или национальные жанры японской музыки, связанные с высокой и старинной культурой национального театра и многое другое.

Должны ли все виды этой культуры обязательно соприкасаться и скрещиваться с западной? Или оплодотворение профессиональной композиторской школы «ориентальными» чертами останется особенностью одной только музыки западной традиции? Станет ли национальная внеевропейская музыка в своем первозданном облике носителем общечеловеческих идей? Пример классического негритянского джаза, выразительные средства которого еще в XIX столетии оставались глубоко зашифрованной системой для людей западного воспитания, а в наши дни получили широчайший резонанс, говорит о том, что региональные «ориентальные» культуры могут миновать путь профессионального композиторского творчества Европы и при этом стать частью художественной жизни современности в мировом масштабе.

В целом, однако, вопрос представляется слишком сложным для того, чтобы высказывать сейчас сколько-нибудь определенные прогнозы. По всей вероятности решение этой остроактуальной для нашего времени проблемы станет известно лишь тем, кому доведется жить в мире будущего.

³⁶ Подробнее об этом см. статью «Музыкально-творческие виды XX века».

**МУЗЫКАЛЬНО-
ТВОРЧЕСКИЕ
ВИДЫ XX ВЕКА**
(к постановке проблемы)

1

Несостоятельность европоцентристского подхода к музыке нашей современности по существу общепризнана.

Грандиозное расширение культурно-географического кругозора, характерное для XX века, открыло для нас интереснейшие художественные пласты, сложившиеся вне европейских традиций и развивающиеся по сей день в собственном самостоятельном русле. Их значением пренебречь невозможно. Предсказать пути их будущего развития не просто. Взаимоотношение этих внеевропейских видов с творчеством европейской традиции было одной из центральных проблем дискуссии на недавнем конгрессе Международного музыкального совета при ЮНЕСКО¹. Должны ли все виды внеевропейской музыки пройти путь обязательного скрещивания с творчеством оперно-симфонической традиции? Обогащает ли этот процесс «ориентальную»² музыку (подобно тому, как это происходит с европейской) или наоборот, искажает и обедняет ее, лишая неповторимо национальной, вырабатывавшейся веками художественной специфики? В разных аспектах эти вопросы неизменно стояли на повестке дня. Однако в результате дискуссии они не получили не только однозначного решения, но даже и сколько-нибудь определенной научно сформулированной постановки.

Действительно, сама новизна и необычность современной художественной ситуации определяет особый,

¹ VII ММС. Москва, 1971 г.

² Условно пользуемся термином «ориентальное» (наравне с внеевропейским) для характеристики явлений, сформировавшихся вдали и независимо от европейской культуры.

сугубо нетрадиционный подход к ней. Даже одно только общее обозрение музыкально-творческой жизни наших дней требует отречения от привычных рутинных точек зрения. Не один европоцентризм сковывает сегодня нашу научную мысль. Это лишь одна из многих сторон той инерции XIX века, которая в значительной мере определяет сегодняшний подход к новейшим явлениям искусства.

Между тем, сегодня музыкально-творческая картина столь многообразна, сложна, нетрадиционна, что оценивать ее можно лишь под новым углом зрения, открывающим перспективу, неведомую нашим предшественникам. В современной и уже очень широкой перспективе (не будем забывать, что XX век близится к концу) перед нами ясно вырисовываются различные виды творческой практики, которые не укладываются в давно сложившиеся и казавшиеся незыблемыми представления прошлых столетий. Было бы заблуждением думать, что речь идет только о явлениях, пришедших в мировую культуру из внеевропейских районов. Эти явления образуют очень важный момент общей картины, но отнюдь не исчерпывают ее. Как ни невероятно это может показаться, современный «взгляд сверху» на музыкальную картину мира влечет за собой очень важное переосмысление также самого европейского искусства: он порождает какое-то новое восприятие его давно сложившихся черт. Даже одно только сопоставление европейской музыки с культурами «ориентальной» традиции выявляет ее неповторимые особенности, прежде казавшиеся единственно возможными; теперь, в свете нашего расширившегося кругозора, они утратили свое монопольное положение. Кроме того, в последние годы на культурной почве самого Запада широко развиваются некоторые творческие процессы, трудно совместимые с эстетическими устоями, которые на протяжении тысячелетнего периода определяли лицо европейского искусства. Приходится признать возможность каких-то новых, принципиально иных путей его развития. Наконец, и некоторые традиционные ответвления профессионального композиторского творчества, еще недавно оценивавшиеся как сугубо побочные, стали в наше время претендовать на значительно более важное место.

Представляется, что первым шагом к постижению изменившейся картины музыкального мира, к осознанию тех крупных перемен, которые привнес в музыкальное искусство XX век, должно быть создание новой музыкальной карты, на которой были бы очерчены в основных своих контурах все современные творческие виды, в том числе и такие, автономность которых еще не получила признания в научной литературе. Попытка наметить эти контуры в гипотетически-проблемном плане, как подступ к последующим, более детальным и разработанным исследованиям и образует цель настоящей статьи³.

Осознаем прежде всего, что в отличие от ситуации, господствовавшей еще в недавнем прошлом, музыкальное творчество нашего века не делится на две категории — на профессиональную музыку и фольклор. По крайней мере, еще три другие ярко выраженные и самостоятельные сферы занимают видное место в современном музыкальном мире. Это, во-первых, те многочисленные разновидности музыкального творчества, условно называемые нами «региональными жанрами», которые сложились почти исключительно на внеевропейской почве и в своем чистом, первозданном облике получили распространение только в рамках замкнутых национальных культур. Во-вторых, городское композиторское творчество массового облегченного типа, известное под весьма неточным понятием легкого жанра; в-третьих, новейший авангард, утративший многие существенные точки соприкосновения с профессиональным композиторским творчеством Европы, от которого он не так давно отпочковался.

Каждая из сфер современного музыкального творчества — условно назовем их видами — отмечена уникальной художественной системой. Система эта складывалась в прямой и глубокой зависимости от

³ Ввиду того, что поставленная задача требует систематизации, основанной на разностороннем рассмотрении материала, мы неизбежно включаем в свою аргументацию, наряду с новыми положениями, также общеизвестные и даже элементарные истины. Вместе с тем характеристики, на которых мы будем основываться, отнюдь не исчерпывают все особенности каждого музыкально-творческого вида, так как мы стремимся выявить лишь то неповторимо-специфичное, что отличает один вид от другого.

идейного предназначения данного вида искусства, от социальной и национальной среды, где он развивался; каждая отвечает определенному складу и уровню музыкального мышления. Наконец, в каждой вырабатываются свои классические образцы, типизирующие ее собственную художественную логику.

Самостоятельность этих награвлений вовсе не предполагает их изолированности друг от друга. Наоборот. В той или иной степени, в той или иной форме путь развития всех этих видов музыкального творчества отмечен взаимовлияниями и взаимопроникновениями. Так, фундаментально важная роль фольклора для профессиональной композиторской школы стала аксиомой. Обратное влияние профессиональной композиторской школы на народное творчество также прослеживается с древнейших времен (вспомним хотя бы огромное воздействие оперной мелодики на народную песню Западной Европы в XVIII веке). Национальные региональные жанры обычно тесно соприкасаются с фольклором. Искусство «легкого жанра» много черпает как из городского фольклора, так и из достижений профессиональной музыки высокого плана. Последняя использует отдельные находки авангарда. Он в свою очередь черпает некоторые свои идеи из «региональных жанров» и т. д. и т. п.

Тем более интересно, что эти постоянные взаимопроникновения не нарушают неповторимой художественной логики, свойственной каждому музыкально-творческому виду. «Ассимиляция» происходит строго внутри рамок его замкнутой системы, в полной гармонии с его ясно выраженными закономерностями. Черты «чужого», привнесенного извне вида, обогащают и расширяют выразительные возможности каждого уникального в своем роде вида, но не смывают его четко очерченных границ.

Попытка сравнивать художественную ценность разных видов, на наш взгляд, принципиально лишена смысла. Судить о достоинствах того или иного произведения можно только исходя из законов вида, к которому оно принадлежит. Иной подход также невозможен, как недопустимо ставить вопрос о превосходстве произведений, относящихся к разным видам искусства — романов Толстого и симфоний Бетховена, скульп-

туры Микеланджело и сонетов Ронсара, как невозможно на основе единых эстетических критериев оценивать физическую красоту представителей нордических и африканских рас. Абсурдно спорить об относительных качествах «Тристана и Изольды» и «Орфея в аду», но вполне уместно сопоставлять каждый из этих опусов с другими современными произведениями для музыкального театра в соответствующем жанре. Нелепо искать превосходство подлинно народной песни «Во поле березонька стояла» — над ее обработкой в финале Четвертой симфонии Чайковского, концертной транскрипции негритянских спиричуэлз в духе романса — над импровизационным народно-хоровым вариантом и т. д. и т. п. Разные музыкально-творческие виды не поддаются сравнению именно потому, что каждый выполняет одному ему присущую художественную функцию.

На анализе существенно важных признаков каждого и будет основываться последующая попытка охарактеризовать и систематизировать ясно определившиеся музыкально-творческие виды нашей современности.

2

Прежде всего встает вопрос о виде, известном под названием европейской профессиональной школы. Новая художественная обстановка требует его переименования. Более точно и строго в духе современности ее следовало бы определить как профессиональное композиторское творчество европейской традиции.

До XX столетия вопрос об уникальности европейской профессиональной музыки не стоял на повестке дня. Сегодня же нам ясно, что ни одна другая культура не породила аналогичного искусства. Необычна прежде всего ее универсальность. Мы не знаем другой музыкальной школы, которая подобно европейской обладала бы такой широкой «наднациональной» силой воздействия, ибо, развиваясь исключительно на Западе на протяжении примерно десяти веков, она пустила в наше время глубокие ростки и за пределами Европы.

Между тем, как правило, язык музыки гораздо бо-

лее регионален, замкнут, «зашифрован», чем язык других искусств. Так, например, европейцы давно знакомы с изобразительным искусством и поэтическим творчеством Ирана, Индии, Китая, Японии и многих других стран Востока и способны постичь заложенные в них художественные образы и идеи. Вместе с тем, музыка этих стран в своем чистом первоизданном виде не просочилась сквозь плотно замкнутые национальные барьеры. Высоко развитые цивилизации, вроде китайской или индусской, обогатившие философскую, художественную, гуманитарную в широком смысле слова мысль Европы и всего цивилизованного мира, с точки зрения музыки остаются для Запада *terra incognita*. Профессиональное композиторское творчество европейской традиции подобного ограничения не знает. Оно живет всюду, где народ приобщился к уровню современной техники, современной научной мысли.

И, однако, способность этого вида найти отклик в психологии, сформировавшейся вдали от Европы, образует лишь одну сторону вопроса. Другая, не менее существенная, заключается в том, что одновременно он сам широко открыт к воздействию других культур, способен впитывать и перерабатывать художественные явления, выросшие на чужой почве. Профессиональное композиторское творчество XX века включает ряд крупных школ, сложившихся на «ориентальной» почве и отражающих внутри традиционно-европейских музыкальных жанров художественные традиции внеевропейских народов. От Кавказа и Средней Азии до Северной Америки, от Японии до Африки, от Ближнего Востока до латиноамериканских стран — всюду (или почти всюду) в наше время возникают местные композиторские школы, развивающиеся в русле оперно-симфонической традиции (или появляются хотя бы отдельные произведения), в которых «ориентальные» музыкальные черты органически сплавлены с европейскими. После того, как в художественную жизнь XX века вошли произведения Гершвина и Вила Лобоса, Хачатуряна и Кара Караева, Коноэ и Грант Стилла и многих других менее известных композиторов вплоть до южноафриканских (например, Ван Вика или Фэйгана), нет оснований воспринимать современную профессиональную композиторскую школу как западную, а не мировую, универсальную

(хотя, как мы увидим в дальнейшем, ее самые характерные особенности складывались в глубокой зависимости от истории и социальной среды Европы).

Процесс вовлечения «ориентального» материала в рамки профессиональной композиторской школы европейской традиции непрерывно усиливается в наши дни, по мере того, как все теснее соприкасаются «Восток» и «Запад» в более общем, то есть политическом и экономическом плане. Очень яркий пример «смыывания» граней между европейским и традиционно восточным в русле этой школы — музыкальное творчество национальных советских республик.

В тесной связи с проблемой универсальности возникает и другая важнейшая особенность профессионального композиторского творчества европейской традиции.

Его громадная сила воздействия в решающей степени определяется тем, что на протяжении последних, по крайней мере, четырех-пяти столетий в его рамках возникали величайшие художественные ценности, выражающие самые высокие проявления духовного гения человечества. Классические произведения европейской музыки, при всем разнообразии образной сферы, неизменно были носителем самых возвышенных и общезначимых идей и чувств. Именно этим своим бесценным свойством общечеловеческого воздействия, своей возвышенностью и глубиной в отражении явлений мира прокладывает себе повсеместно путь искусство, породившее таких титанов художественной мысли, как Палестрина и Монтеверди, Бах и Гендель, Моцарт и Бетховен, Чайковский и Малер, Прокофьев и Шостакович... С профессиональной композиторской школой европейской традиции связываются подлинно вершинные явления мировой культуры.

От своего рождения в глубинах средневековья до периода своего классического расцвета (конец XVI—XIX века) профессиональная музыка Европы прошла последовательный путь, определивший многие ее наиболее характерные признаки. К важнейшим из них мы относим ее высокоразвитый профессионализм особого типа.

Профессионализм этот в свою очередь неотделим от

ряда глубоко типичных для европейской культуры обстоятельств.

Это, во-первых, — исключительно индивидуальный характер творчества, во-вторых, — глубокая связь его с могущественным социальным институтом или движением, выражающим общественную идею; в-третьих, — его опора на специфические выразительные средства, прошедшие отбор многих поколений; в-четвертых, — проходящая через века преемственность определенных форм художественного мышления.

Начиная от Леонина и Перотина, творивших на рубеже средневековья и Возрождения, европейская школа не знала анонимного, безликого творчества. Каждый композитор выражал в своих творениях свою собственную индивидуальность. Разумеется, всякое крупное произведение искусства, как и творчество сколько-нибудь значительного художника в целом, всегда является одновременно выражением определенной культурной эпохи, определенных народно-национальных идеалов. Так, Бетховен запечатлел в своем творчестве великое пробуждение народов в эпоху французской революции; Шуберт открыл в музыке богатый интимный мир «маленького человека», наряду с ведущими поэтами лирико-психологической эпохи. Мусоргский воспел вечность и современность русской старины и т. д. и т. п. Все это трюизмы, на которых и не стоило бы останавливаться, если бы перед нами не стояла необходимость подчеркнуть, что идеи самого широкого общественного значения воплощены в европейской профессиональной музыке только посредством индивидуального творчества, что только отдельные одаренные личности, выражая свое мироощущение при помощи своего высокого мастерства, создавали те художественные ценности, которые образуют понятие музыкальной культуры Запада.

Высокий, сложный, непрерывно совершенствующийся профессионализм европейской музыки сделал реальным появление произведений огромного масштаба, подлинно монументальных форм. Одновременно он обеспечивал высокую содержательность и художественную законченность миниатюры. Подобный уровень профессионализма стал реальным потому, что на протяже-

нии многих веков его развитие было неотделимо от мощного общественного института, жизненно нуждавшегося в музыке для внедрения своих идей и распространения своего влияния. Вплоть до конца эпохи Ренессанса центром музыкального профессионализма в Европе, главной сферой художественных поисков и экспериментов оставалась церковь, и это обстоятельство оставило глубочайший, можно сказать, неизгладимый след на всем облике профессиональной композиторской школы. Общий высокий эстетический уровень культового ритуала в христианском соборе предъявлял серьезные требования к музыке — главному и непосредственному носителю религиозной идеи. На протяжении веков она непрерывно совершенствовалась и развивала свои выразительные приемы, воздействующие на массовую психологию. Именно это обстоятельство и обеспечило то сочетание широкой доступности искусства с углубленной содержательностью и непрерывно усложняющимся профессионализмом, вне которого крупная творческая школа в музыке никогда не могла бы сложиться. Кроме того, сама идея храмового искусства предполагала образы возвышенной отвлеченной мысли, отрешенной от всего низменного. Подобная эстетическая направленность надолго определила лицо европейского композиторского творчества. Даже, когда в послеренессансную эпоху центр музыкального профессионализма переместился из храма в светскую обстановку, в европейской музыке XVII, XVIII и XIX столетий в полной мере сохранялся дух приподнятости над повседневностью, стремление к возвышенному, идеализированному восприятию мира, которые впервые определялись в ней под прямым воздействием атмосферы храма⁴.

⁴ Любопытно и показательно следующее. Хорошо известно, что в мессах эпохи Возрождения нередко в качестве *cantus firmus* использовались мелодии народных песен, иногда даже неистинно-фривольного характера. Однако в музыке мессы они радикально преображались, гармонизуя с серьезной углубленной направленностью этого культового жанра. Подобная закономерность прослеживается во всем композиторском творчестве Европы даже в более позднюю «оперную эпоху». Так, например, все разновидности комической оперы, возникшие в XVIII столетии, в том числе и те, которые выросли из ярмарочных фарсов, отмечены тем же поэтическим характером музыки, стремлением к прекрасной гармонии, что и жанры высокого плана. Но на культурной почве Северной Америки

По сей день даже при всех изменениях, которые внес в композиторское творчество XX век, оно остается искусством серьезного плана, требующего от слушателя интеллектуальной сосредоточенности и способности откликаться на новаторские искания художника.

Огромный арсенал выразительных средств, которым располагает сегодня профессиональная композиторская школа, характерные для нее непрестанные поиски нового тем не менее не противоречат одной незыблемой истине: самые смелые искания все же отталкиваются от определенных основ музыкальной выразительности, которые складывались на протяжении веков, прошли отбор множества поколений и потому отвечают каким-то очень важным особенностям художественной психологии широкого круга слушателей. По всей вероятности большинство непосвященных любителей музыки воспринимают как нечто вечное, заданное «от бога», единственно жизненное то своеобразное взаимоотношение мелодии, ритма и гармонии, которое органично для европейской профессиональной музыки. Вряд ли у кого-либо возникнет сомнение также относительно равномерно темперированного строя, на основе которого сложилась вся наша музыкальная классика. Между тем, эти особенности (как, впрочем, и многие другие, о которых мы не упоминаем) определялись и складывались долго и последовательно. После того как в нашем веке была достигнута новая ступень в изучении музыки средневековья, после того как мы познакомились, хотя и поверхностно, с некоторыми видами «ориентального» творчества, перед нами открылась поразительная картина. Оказывается, что принципиально возможны иные формы взаимоотношений элементов музыкальной речи, чем те, которые определяют язык современного композиторского творчества, что вовсе не в самой природе музыки заложена строгая полутоновая температура, а

обнаружились совсем иные, можно сказать, диаметрально противоположные тенденции, проявившиеся особенно ярко в национальном музыкальном театре «менестрелей». Этот театр, возникший в полной обособленности от традиции европейской композиторской школы, широко опирался на негритянский фольклор, но в его рамках трагические одухотворенные песни религиозного содержания превращались в гротескный бурлеск. Подробнее об этом см. в статьях «Джаз и культура Нового Света» и «Легенда и правда о джазе».

вполне реален и какой-либо другой, значительно более свободный, «хаотичный» строй.

Сошлемся на ряд примеров.

Так, привычное для нас соотношение мелодии и нижнего, гармонического голоса как чего-то единого, неразрывного целого установилось впервые только в светских жанрах *ars nova*, то есть в XIV столетии, в то время как в многоголосных мотетах средневековья каждый голос был подчеркнуто независим от другого. Даже еще в полифонии Ренессанса, с характерным для нее горизонтальным движением равноценных плоскостей, не было такого понятия, как развитая мелодика в верхнем голосе, выделяющаяся над общим звуковым потоком.

В то время как в профессиональном композиторском творчестве Европы последних трех—четырех веков безоговорочно господствует мелодико-интонационный элемент, по сравнению с которым чисто структурное начало играет подчиненную роль, а ритм вне организованной музыкальной интонации вообще немыслим, в ряде «ориентальных» культур подобная закономерность вовсе не обязательна. Сошлемся хотя бы на традиционную музыку африканских народов южнее Сахары, где безоговорочно господствует многоплановая полиритмия, живущая своей самостоятельной жизнью вне мелодического элемента (или во всяком случае безоговорочно доминирующая над ним). Черты этой художественной системы сохранились в современном негритянском (то есть неэстрадном, импровизационном) джазе, где мелодика оттеснена далеко на задний план, а преобладает ритм, невероятно усложненный по сравнению с европейским, и предельно «необузданная» гармония, свободная от следов классической функциональности.

Также и в музыке арабов распространены самостоятельные жанры для ударных инструментов.

Если для профессионального композиторского творчества европейской традиции музыка вне многоголосия немыслима, то в «ориентальных» культурах монодическая структура музыки — не редкость.

Равномерный двенадцатиступенный строй и в самой европейской музыке установился относительно поздно. Если только в XVIII столетии Бах нашел необходимым

отдать дань его огромным выразительным возможностям, то нетрудно себе представить, сколько предшествующих музыкальных эпох прошло под знаком иной температуры. Что же касается «ориентальных» культур, то большинство из них отмечено признаками совсем другой интонационной структуры и огромным разнообразием ее — от пентатоники в самых разных вариантах до ладов, основывающихся на интервалах меньше полутоновых и даже на прямом глиссандировании.

Подобные примеры (которые можно было бы без труда умножить) подтверждают, что законы, на которых основывается выразительность европейского композиторского творчества, не единственно возможные, что, складываясь на протяжении многих веков, переходя из поколения в поколение, они стали типизировать художественную логику именно данного музыкально-творческого вида.

Преемственность веков и поколений проявляется и в некоторых других важнейших принципах художественного мышления, вне которых не существует понятий европейского музыкального профессионализма, а следовательно, композиторского творчества европейской традиции в целом. Вместе с тем, ни одной «ориентальной» школе они не свойственны. Речь идет о полифоническом, тонально-гармоническом, оперном и симфоническом мышлении.

Многоголосие, как известно, не является принадлежностью одной только профессиональной европейской музыки. Разные виды гетерофонии и полимелодии встречаются и во многих внеевропейских видах, от элементарного параллельного движения типа органума до богатейших красочных созвучий. Однако по отношению к профессиональному композиторскому творчеству европейской традиции речь идет только об одном определенном типе многоголосия, а именно — ренессансной полифонии, разработавшей те законы имитации и строго контрапункта, которые сохранили свою актуальность вплоть до наших дней⁵. Глубокая преемственная связь

⁵ Любопытно заблуждение ренессансных теоретиков, думавших, что переход к гомофонно-гармоническому стилю на рубеже XVI и XVII столетий означал разрыв с полифонией, принадлежавшей навсегда уходящей в прошлое эпохе. Между тем, полифония продолжала развиваться и на основе нового — гомофонно-гармониче-

с многоголосной культурой эпохи Возрождения ощути-
ма не только в собственно полифонических жанрах, но и
в отдельных приемах развития гомофонно-гармониче-
ской музыки (фугато, фактура, построенная по типу
темы и противосложения, принципы голосоведения внут-
ри гармонии и т. п.). Само появление гомофонно-гар-
монического склада было подготовлено эволюцией ре-
нессансной полифонии; и уже в силу одного этого она
являет собой важнейшую веху в преемственности про-
фессионального языка европейской музыки.

Аналогичным признаком следует считать ладо-то-
нальную систему и неотделимые от нее законы функ-
циональной гармонии. Хотя эта система окончательно
утвердилась в европейской музыке лишь к исходу
XVII столетия, ее значение для композиторского твор-
чества исключительно велико и неповторимо специфич-
но. В русле классической ладо-тональной системы мыс-
лили все без исключения выдающиеся композиторы
конца XVII, XVIII и XIX столетий — от Корелли и
Скарлатти до Брамса, Чайковского и Рахманинова.
В несколько расширенной и видоизмененной форме она
живет и в XX веке. Именно разрыв с тональным строем,
осуществленный в наш век додекафонной системой, и
привел в дальнейшем к разрыву со всем комплексом
признаков, отождествляющихся с профессиональной
композиторской школой европейской традиции, и к за-
рождению нового музыкально-творческого вида — «аван-
гарда», о котором речь впереди. Ни в одной из извест-
ных нам «ориентальных» культур гармония также не
подчиняется тональным функциональным закономер-
ностям. Это прежде всего и вызывает непосредственное
ощущение их самобытности на слух европейца.

К важнейшим неотъемлемым признакам профессио-
нального композиторского творчества европейской тра-
диции относится оперное и симфоническое мышление.
Оно пронизывает все самое значительное, созданное в
рамках этого вида за последние три столетия.

ского и тонального — строя музыки, достигнув классических вершин
в середине XVIII века в творчестве Баха и Генделя. Ее дальней-
шее развитие происходит в рамках сонатно-симфонических жанров
классиков и композиторов XIX столетия. В XX веке она, как из-
вестно, переживает своеобразное возрождение.

В послеренессансный период центр музыкального профессионализма переместился из собора в оперный театр, который на протяжении XVII и XVIII столетий был неразрывно связан с аристократической придворной культурой и стал носителем светского лирического и драматического начала в музыке. В русле этого искусства формировались важнейшие образы и художественные приемы современного композиторского творчества. Подобно церкви в предшествующую эпоху, придворная среда обеспечивала возможность непрерывных творческих исканий и высочайший уровень профессионализма в сочетании с массовой направленностью самой оперы. Она стала господствующим музыкальным жанром не только в период своей зависимости от придворной среды, но и позднее — в «романтический век», когда стал господствовать тип «свободного художника», и даже в наше время. (Возникшее примерно в середине XX века представление о том, что опера сегодня исчерпала себя как носитель наиболее новаторских идей современности опровергнуто реальной практикой. Если музыкальная классика XX века включает хотя бы такие произведения, как «Воцек» и «Катерина Измайлова», «Художник Матис» и «Война и мир», «Порги и Бесс» и «Человеческий голос», то великая роль оперы для профессионального композиторского творчества остается непоколебимой.)

Наконец, профессиональное композиторское творчество европейской традиции немыслимо вне симфонизма. Мы имеем в виду не только собственно симфонический жанр, который начиная с середины XVIII века в полной мере соперничает с оперным по своему общественному, художественному и профессиональному значению, но и всю инструментальную культуру, возникшую вокруг симфонии и прямо или косвенно связанную с ней (сюда, разумеется, относится камерная инструментальная музыка и фортепианная литература).

Специфика симфонизма проявляется в разных его сторонах. Она предполагает прежде всего особое отвлеченно-обобщенное мышление, тяготеющее к философскому; она неотделима от определенного типа развития, обеспечивающего логическую внутреннюю связь всех частей крупномасштабного художественного организма; она связана, наконец, с сформировавшимися веками, вы-

соко совершенными, но немногочисленными инструментами (исчерпывающимися, по существу, инструментами симфонического оркестра и фортепиано), которые идеально соответствуют требованиям выразительности европейской музыки последних трех—трех с половиной столетий и т. п.

Опера и симфония настолько полно охватывают сущность профессионального композиторского творчества, что почти с равным правом его можно было бы охарактеризовать и как творчество оперно-симфонической традиции. Именно в безоговорочном господстве оперно-симфонического мышления со всем комплексом его общехудожественных, профессиональных, музыкально-выразительных особенностей и предпосылок и воспринимается наиболее непосредственно отличие этого музыкально-творческого вида от всех других, типизирующих наравне с ним культуру нашей современности.

3

На другом полюсе музыкальной жизни XX века — фольклор, как древний крестьянский, так и новейшей городской формации.

Своеобразие его художественной логики особенно ясно ощутимо при сопоставлении с признаками профессиональной композиторской школы.

Правда, у этих двух видов есть нечто существенно общее. Выразительные приемы каждого формировались на протяжении веков, приняв определенную, четко сложившуюся форму, которая выражает соответствующие художественные идеи и находит непосредственный отклик в среде, в которой это искусство бытует. Но при подобной бесспорной общности, моменты расхождения — многочисленны и принципиально важны.

Народное искусство, в особенности древней крестьянской формации, всегда носит национальный характер. В его отстоявшихся выразительных приемах и во всяком случае в его классических образцах заключены устойчивые национальные черты, характеризующие малой изменчивостью на протяжении многих поколений и даже столетий. Разумеется, есть немало примеров популярности народных песен какой-либо одной страны в иных национальных районах, куда они бывают занесены

либо эстрадными исполнителями, либо радиовещанием. (Вообще следует с самого начала оговорить, что наша характеристика фольклора исходит из вековых его признаков, которые в XX веке под влиянием радио, грампластинок, магнитофонных записей и огромного количества разъезжающих по всему миру исполнителей народных песен могут претерпеть некоторые существенные изменения.) И все же стабильный национальный характер фольклора пока еще остается безусловным, в противовес профессиональному композиторскому творчеству, тяготеющему к универсальности.

Правда, в «век романтизма», с его локальным колоритом и образованием на этой основе целых национальных школ в музыке, важное значение для композиторов приобрела опора на народные лады и своеобразные мелодические обороты, практически изгнанные из оперно-симфонической музыки в период классицизма и сохранявшиеся только в фольклорной среде. Они-то и стали главным носителем национальной самобытности в профессиональном творчестве XIX века. Воспитанные в большой мере на инерции музыковедческой мысли прошлого столетия, мы склонны воспринимать как вечную и незыблемую систему музыковедческих взглядов и установок, разработанную мыслителями той эстетической эпохи, и потому несколько фетишизируем значение фольклора для оперно-симфонического творчества в целом. Между тем, если охватить беспристрастным взглядом всю широкую историческую панораму профессионального творчества европейской традиции, то нетрудно заметить, что национальное начало, выраженное через народно-песенные интонации, в нем отнюдь не господствует. Так, например, национальные оперы XVII столетия в гораздо большей степени чем на фольклор опирались на иные национальные художественные традиции. Полифонические школы эпохи Возрождения во Франции, Англии, Нидерландах, Италии отличались друг от друга по ряду признаков, среди которых влияния народной музыки также занимали сугубо второстепенное место. Таким образом, можно заключить, что национальный характер, выраженный через интонационное начало, не есть ни в какой мере обязательная и вечная закономерность профессионального композиторского творчества европейской традиции, что огромное оплодотво-

ряющее значение фольклора для профессиональной музыки характерно, главным образом, если не исключительно, для эпохи национально-освободительных движений. Между тем, в народной музыке национальный характер интонаций *conditio sine qua* поп⁶.

Существенный отличительный признак фольклора — анонимный характер творчества. Это — всегда коллективное творение, созданное не только разными лицами, но и разными, как правило, многими, поколениями. Появление отдельных песен или инструментальных пьес в фольклорном духе и стиле, связывающихся с творчеством какого-либо одного лица, сразу выносит это произведение за пределы собственно народной музыки.

Отсутствие профессионализма и устная традиция — еще один столь же существенный признак фольклора. Народное творчество всегда возникает как непосредственное излияние, оно часто носит импровизационный характер или в той или иной степени приближается к нему. Создатель фольклорного произведения неизменно совмещает в своем лице композитора и исполнителя. Даже отстоявшиеся классические образцы существуют в фольклорном искусстве в разных вариантах, рождающихся при разных исполнениях. Разумеется, в каждой классической разновидности фольклора, а тем более древней формации, есть своя условная, строго выработанная система художественных приемов, не допускающая отклонений, которой должен овладеть народный исполнитель. Вспомним хотя бы йodelирование в тирольском фольклоре, полиритмию ударных звучаний в африканском, тончайшую цветистую орнаментику в вокальном искусстве арабов, сложное многоголосие грузин, широкое мелодическое дыхание в украинских песнях, инструментальную мелизматику в польском фольклоре и т. д. и т. п. Все это говорит о требованиях своеобразного и в своем роде высокого мастерства в музыке строго фольклорного склада. И все же фольклорное искусство не приближается ни по уровню сложности, ни по типу к профессионализму композиторского творчества оперно-симфонической традиции.

Мастерство фольклорного искусства формируется всегда вне каких-либо профессиональных школ, только

⁶ Обязательное условие (лат.).

как элемент народного художественного быта; оно не достигает ни сложной разветвленности языка профессионального композиторского творчества, ни его крупномасштабных (оперно-симфонических) приемов формальной конструкции. Вместе с тем, формы музыкального мышления в народной музыке отмечены бесконечным разнообразием, не позволяющим свести их к нескольким господствующим типам. Во-первых, разное национальное начало фольклора проявляется не только в интонационном строе, но и в принципах формообразования, особых для каждой этнической группы. Во-вторых, народная музыка, находящаяся в непрерывном состоянии роста и изменения и тяготеющая к импровизации, включает не только отстоявшиеся классические образцы, но и множество переходных промежуточных типов.

Как правило, профессионализм композиторской школы нейтрализует неповторимую специфику и прелесть народного творчества. Как только произведение фольклора в виде транскрипции и обработки попадает на концертную эстраду или проникает в симфонию или оперу, оно перевоплощается в принципиально другой художественный организм — во «вторичный продукт», утративший в рамках чуждого ему вида свою первоизданную логичность и цельность.

В отличие от профессиональной композиторской школы, развитие фольклора не связано с каким-либо общественным институтом или движением, дух которого он призван выражать и внедрять. Передача посредством устной традиции от одного лица к другому, от старшего поколения к младшему определяет и ограничивает возможности усовершенствования и распространения народной музыки. Если фольклор используется как носитель какой-либо организованной государственной или религиозной идеи и культивируется в данном направлении (что, как мы увидим в дальнейшем, неоднократно бывает), то это нарушает его логическую систему в нашем понимании этого художественного вида.

Как же быть с многочисленными народными песнями, звучащими с эстрады? Как относиться к темам народного происхождения в оперно-симфонических произведениях, примерами которых насыщено современное композиторское творчество? Куда, наконец, отнести многочисленные формы народного музицирования, опреде-

ленно связанные с культовыми, общинными, государственными обрядами? — резонно спросит читатель.

Подобная художественная практика, по многим признакам связанная с фольклором, а в некоторых случаях и рожденная в среде, близкой фольклорной, тем не менее выходит за его рамки и отождествляется с иными музыкально-творческими видами.

Так, народные песни, исполняемые с эстрады, либо перевоплощаются в творческий вид, который мы называем «легким жанром», либо сближаются с камерным ответвлением оперно-симфонической школы (то есть с вокальной, романсовой лирикой). В собственно композиторском творчестве, в особенности национально-романтического склада, народная тема нередко влечет за собой известные фольклорные ассоциации, но еще более часто его видоизменения настолько фундаментальны, что даже и эти ассоциации не безоговорочно однозначны. Как правило, фольклорный мотив в профессиональной композиторской музыке трансформируется, расчленяется, иногда радикально переосмысливается в соответствии с индивидуальным композиторским замыслом. Напомним хотя бы как по-разному звучит хабанера в «Кармен» Бизе, в «Воротах Альгамбры» Дебюсси, в пьесе «Хабанера» латиноамериканского композитора Кассадоса; как непохоже трактован немецкий народный танец «Гросфатер» в «Авроре» Бетховена и в «Карнавале» Шумана; как контрастны по своему облику и духу порожденные народными песнями французской провинции «Фантастическая симфония» Берлиоза и «Арлезианка» Бизе; как различно слышали и претворили один и тот же негритянский фольклор Дворжак и Гершвин и т. д.⁷ Становится ясно, что фольклорный мотив в оперно-симфонической музыке неизбежно перерождается, подчиняясь стилю произведения, относящегося к иному музыкально-творческому виду, со своей собственной художественной логикой.

И, наконец, народная музыка, связанная с организованным началом. Она также перестает быть фольклором в строгом понимании этого слова и принадлежит к самостоятельному творческому виду, который мы условно

⁷ Подробнее об этом см.: Конен В. Театр и симфония. М., 1974, гл. 5, разд. 2.

обозначаем как «региональные жанры», сформировавшиеся в рамках замкнутых, в основном внеевропейских, культур.

4

Только в XX столетии (или на его пороге) эти «региональные жанры» — профессионального или полупрофессионального характера — впервые начали привлекать к себе внимание «большого мира». Огромным числом их разновидностей насыщена музыкально-творческая жизнь нашей современности.

Что же объединяет столь разные явления, как например, негритянские госпелз и песни армянских ашугов, как индийские раги и барабанные храмовые ансамбли в Южной Африке, азербайджанские мугамы и индонезийский оркестр «гамелан», театральные музыкальные жанры Японии и городские блюзы? Бесконечно отдаленные друг от друга в географическом и этническом отношении, совсем разные по формально-художественным приемам, бытующие в разной социальной среде, эти разные образцы внеевропейского искусства тем не менее образуют единый музыкально-творческий вид, который подчеркнуто противостоит композиторскому творчеству оперно-симфонической традиции.

Именно на фоне последнего наиболее ясно выявляется родство этих разных «региональных жанров» и «школ».

Разумеется, самый яркий, непосредственно воспринимаемый признак их общности — принадлежность к «ориентальной» культуре. Сформировавшиеся на внеевропейской почве, в социальных и художественных условиях, изолированных от европейских, все они сохранили свой самобытный региональный облик, практически не поддающийся влияниям извне. Широкий интерес современных представителей композиторской школы к этим внеевропейским видам, использование отдельных их черт в симфоническом и оперном творчестве не влечет за собой перерождение самих «региональных жанров». Подобно тому как внедрение фольклорного материала в оперно-симфоническую музыку вовсе не приводит к отмиранию самой народной музыки, так и здесь налицо два параллельных, существующих бок о бок, процесса.

Уточню эту мысль примерами.

Стравинский писал «Черный концерт», в котором использовал приемы негритянского джаза. Это произведение, как и все, выходящее из-под пера выдающегося мастера, вне сомнения, обогатило инструментальное творчество европейской традиции. Вместе с тем, нет никаких оснований полагать, что его появление повернуло в иное русло развитие самого джаза, рождающегося в другой среде, чем оперно-симфоническое искусство.

«Симфонический мугам» Амирова привнес в профессиональное композиторское творчество новые для него образы и приемы традиционно-восточного жанра. Для симфонической музыки это — шаг вперед. Но на облик самих мугамов — искусства одновременно древнейшего и современного — подобное событие не могло повлиять.

Чарлз Айвс претворил во многих своих произведениях особенности сельского пуританского гимна, сохранившегося и в XX веке в глубинных подпочвенных слоях американской культуры. Это придало произведениям Айвса яркую оригинальность, оплодотворило язык современного симфонизма. Но сам пуританский гимн, сложившийся еще в ранний колониальный период американской истории, не претерпел от этого никаких изменений.

Вспомним, наконец, фортепианный концерт Хачатуряна, каденции которого своеобразно преломляют импровизации персидских рапсодов, а в медленной части, в фортепианном тембре и равномерной темперации, оживают красочно-гармонические звучания азербайджанского инструмента тар. Эта музыка, получившая мировой резонанс, открыла для поклонников и приверженцев композиторского творчества европейской традиции мир дотоле неведомых звучаний. Но наивно было бы думать, что ее популярность вытеснила самую практику музицирования в традиционном региональном духе.

Возникающие в другой среде, чем композиторское творчество оперно-симфонической традиции, отвечающие на другие художественные требования, негритянский джаз, азербайджанский мугам, пуританский сельский гимн, персидские «рапсодии» (равно как не упоминающиеся в этом перечислении другие аналогичные им жанры) живут своей самостоятельной жизнью и будут

продолжать жить до тех пор, пока потребность в них будет сохраняться в породившей их среде.

От композиторского творчества и от фольклора эти «региональные жанры» отличаются рядом признаков, среди которых принципиально важное место занимает особое качество профессионализма. Все они профессиональны в определенном смысле и именно это обстоятельство образует важный рубеж между «региональными жанрами», близкими народной музыке, и собственно фольклором.

Кроме того, «региональные жанры» нередко связываются с отдельными индивидуальностями. Как только произведение народного творчества утрачивает свой анонимный характер и воспринимается как создание одного художника, оно перестает быть собственно фольклором и переходит в иную художественную категорию. Так, ашугское искусство в Армении по многим признакам совпадает с фольклором. Но творчество выдающихся ашугов — Саят-Нова, Ширин, Аваси и других, отблеск индивидуальности которых лежит на всех их произведениях, невозможно отождествлять с собственно народной музыкой. Совершенно так же джаз, рождавшийся на площади Конго и в притонах Нового Орлеана, оставался чисто фольклорным искусством до тех пор, пока отдельные выдающиеся музыканты, творившие в рамках его стиля — Джелли Ролл Мортон, Кинг Оливер, Луи Армстронг и другие, — не привнесли в него яркие художественные находки, ставшие неотделимыми от их личностей. Анонимные блюзы, рождающиеся в сельской среде, были и остаются образцами чистого фольклора. Но городские блюзы Вильяма Хенди, придавшего фольклорному варианту свои индивидуальные штрихи и даже записавшего их на нотном стане в традициях европейской городской музыки быта, — разумеется, уже не фольклор, а профессионализированный в своем роде «региональный жанр». В странах Африки южнее Сахары широчайшее распространение в быту имеет ансамблевое народное музицирование. Но наряду с музыкой анонимного характера, в разных общинах есть свои признанные мастера, отличающиеся виртуозно развитым профессионализмом (к которым, заметим попутно, прикрепляют для обучения одаренную молодежь) и которым община поручает создание определенных

произведений «на случай». Музыка подобного плана — уже не фольклор.

Однако не всегда «региональные жанры» связываются с выдающимися индивидуальностями. И это обстоятельство мешает на первый взгляд заметить грань, отделяющую их от фольклора. Между тем подобная грань весьма существенна. Суть дела в том, что в отличие от собственно народной музыки, но подобно композиторскому творчеству европейской традиции, профессионализм «региональных жанров», как правило, вырабатывался и шлифовался веками на основе какого-либо общественного института или организованного идейного движения — государства и религии, придворной жизни и светских общинных ритуалов, театра и эстрады и т. п. Светская музыка арабов при халифатах, достигшая в свое время высочайшего уровня; виртуозно развитый музыкальный стиль, сложившийся в классическом театре Кабуки в Японии; сложный профессионализм индонезийской музыки, возникшей на основе организованного танца и театра масок и теней; африканские барабанные ансамбли, культивирующиеся при храмовых и общинных ритуалах; американские хоровые гимны и спиричуэлз, неотделимые от протестантского движения; эстрадный джаз, сложившийся в рамках «менестрельной» сцены и т. д. и т. п. — повсеместно и практически без исключения «региональные жанры» вырабатывают свой художественный облик на организованных общественных основах. Фольклору неведома подобная связь с организованным общественным началом, как недоступно ему и профессиональное совершенство «региональных жанров», возвышающееся — и подчас весьма значительно — над профессиональным уровнем непосредственного музицирования, неотделимого от фольклора.

На первый взгляд кажется, что признак профессионализма должен сближать «ориентальные» «региональные жанры» с композиторским творчеством европейской традиции. Первым также бывает свойственна очень высокая степень профессиональной сложности. Так, можно думать, что многие разновидности музыки индусов с их тонко дифференцированными звукорядами, виртуозно-филигранными ритмическими узорами, предельно индивидуализированными в смысле эмоциональной вырази-

тельности ладами нисколько не уступают по изощренности и разработанности оперно-симфонической музыке (а возможно и превосходят ее). Совершенно так же, богатейшая гетерофония индонезийского оркестра «гамелан» может, пожалуй, соперничать с фактурой европейского композиторского письма. Негритянский джаз требует виртуозно развитого слуха и высочайшего, почти неправдоподобного мастерства импровизации, которые редко встречаются у музыкантов оперно-симфонической школы, и т. д. и т. п.

Но на самом деле, глубокое различие между «региональными жанрами» и композиторским творчеством оперно-симфонической традиции прежде всего коренится в разном характере профессионализма, олицетворяющем две абсолютно разные, самостоятельные, не соприкасающиеся друг с другом художественные системы.

Во-первых, профессионализм «региональных жанров» не совпадает по своим существенным признакам с теми опорными моментами композиторского творчества европейской традиции, о которых шла речь выше (то есть полутоновой равномерной темперацией, имитационной полифонией, функциональной гармонией как основой организации всего звучащего материала, оперным и симфоническим мышлением). Эти признаки несовместимы с музыкальным строем большинства «региональных жанров».

Во-вторых, в резком отличии от тенденции к универсализму, пронизывающей композиторское творчество европейской традиции; в «региональных жанрах», как правило, сосредоточены и акцентированы этнически-самобытные формы художественного мышления. Они олицетворяют идею национальной неповторимости в ее предельно заостренной форме.

Следует ли стремиться к слиянию «ориентальных» и оперно-симфонических форм мышления? Обогащает или обедняет это слияние художественную жизнь современности?

Этот «проклятый вопрос», неизбежно возникающий — в явном или скрытом виде — при обсуждении проблемы взаимоотношения этих видов музыки, представляется нам искусственным. В подобной альтернативе в сущности нет необходимости, хотя на первый взгляд кажется, будто налицо действительно неразрешен-

мый конфликт. С одной стороны, приобщаясь к оперно-симфонической культуре, «ориентальный» материал становится носителем высочайших духовных ценностей, которые неотделимы от творчества европейской композиторской традиции. С другой стороны, подобный синтез, вне всякого сомнения, в значительной мере подчиняет «ориентальные» формы мышления универсально-европейским и тем самым умерщвляет их тонкую художественную специфику.

Как совместить, например, с классической тональной организацией материала и тесно связанной с ней логикой сонатной формы такие особенности, как одноголосная структура, темпация, основанная на менее чем полутоновых интервалах, свободная тончайшая ритмика индусской музыки или скольжение от звука к звуку, тончайшая нюансировка интервалов в арабской, или богатейшие красочные эффекты, возникающие как побочный элемент обертоновых наложений в азербайджанской инструментальной музыке, построенной на семнадцатиступенной основе? Не приходится спорить с тем, что, втискивая эту тонкую выразительность в прокрустово ложе западной темпации, европейского полифонического, гармонического, тембрового мышления, оперно-симфоническая музыка безмерно огрубляет ее. Высокая художественная цель достигается ценой подавления других, не менее высоких и прекрасных художественных ценностей, также формировавшихся веками.

Но на самом деле, если оперно-симфоническая и региональная культуры способны сосуществовать (как доказывалось выше), то ни о каком умерщвлении «ориентальных» форм говорить не приходится. Рассмотрим эту ситуацию на основе реальной практики. В «Рапсодии в блюзовых тонах» Гершвина действительно утрачено обаяние подлинно блюзовых интонаций с их колеблющимися, нефиксированными терциями и септимами. Этот эффект претворен здесь упрощенно и приблизительно в рамках возможностей темперированного фортепиано. Но искусство блюзов живет и по сей день — ни «Рапсодия», ни опера Гершвина не могли этому, разумеется, нисколько помешать, — и художественный эффект блюзового интонирования продолжает радовать и волновать всех тех, кому эмоционально доступен этот «региональный» музыкально-творческий вид. Так, в

произведениях К. Ямады и Х. Коноэ, положивших начало целой национальной школе оперно-симфонической традиции, — оригинальнейшая ладовая структура и самобытная сонорность японской музыки растворяются в композиторском письме западного происхождения и в звучаниях симфонического оркестра. Вместе с тем, по сей день в театре Кабуки певец-сказитель выступает под аккомпанемент традиционно японского инструмента сямисен, с его условно стилизованным инструментальным стилем, бесконечно далеким от симфонического, и посетители театра наслаждаются национальной музыкой, основывающейся на ладах, абсолютно несовместимых с европейской тональной системой (в частности, пятиступенных, где чередуются полутоновые, целотонные и двухтоновые интервалы). Вила Лобос создавал свои «Шорос» в духе модернистских исканий первой четверти XX века, отталкиваясь при этом от афро-бразильских источников. Разумеется, богатейший художественный эффект, возникающий от импровизации, почти полностью утрачен в музыке, относящейся к школе европейской традиции. Но в современных «региональных» жанрах Бразилии искусство импровизации живет по сей день. Вспомним, наконец, музыкальную культуру Грузии, где оперно-симфоническое творчество пустило корни еще в середине прошлого столетия. Помешало ли это в какой-либо мере сохранению традиционных полифонических видов, возникших в национальной музыке около тысячи лет тому назад? Подобные примеры не единичны и говорят о том, что «ориентальная специфика», до известной степени неизбежно нейтрализованная в произведениях европейской традиции, отнюдь не утеряна в масштабе мирового музыкального творчества в целом.

Национальное своеобразие «региональных видов» определяется не только особенностями темпериции, лада, интонационного строя и т. п. Не менее существенную роль играют здесь процессы жанрового формирования, которые в меньшей мере связаны с этнической самобытностью музыкального звучания, чем с социальной структурой среды, породившей именно этот, а не иной «региональный вид». Прекрасным примером, подтверждающим подобную закономерность, может служить музыкальное творчество США; оно по сей день значительно более богато представлено «региональными жан-

рами», чем творчеством оперно-симфонической традиции. Между тем, американская культура в целом, и музыкальная в частности, начинали свой путь с духовных ценностей, накопленных в Европе в период Ренессанса. Но этот общий источник породил совсем разные явления в Старом и Новом Свете. Разумеется, наличие в США огромной прослойки негритянского населения решающим образом определило оригинальность американской музыки — ее сильнейшую «ориентализацию». Однако не менее существенна и роль тех жанров, в русле которых развивались и преломлялись афро-американские элементы; их же возникновение было обусловлено социальной структурой и духовной атмосферой страны. Так, отправной точкой для национальной музыки США был протестантский хорал, который и на европейской почве сыграл роль исключительной важности для развития послеренессансного музыкального творчества. В Европе, где были так сильны традиции музыки Возрождения, где на протяжении XVII и XVIII столетий сложился ряд законченных блестящих оперных и инструментальных школ, эволюция протестантского хорала привела к рождению классического искусства Шютца и Перселла, Генделя и Баха... Они творили в крупномасштабных сложных жанрах оратории, оперы, сонаты-сюиты. Но Северная Америка колониального периода сознательно и полностью отвергла всю культуру, порожденную эпохой господства католицизма. В ней не было намека также и на светские придворные сферы, которые могли бы, подобно европейским, культивировать музыкальную драму и симфонию. В результате развитие протестантского хорала в Новом Свете пошло совсем по иному пути, чем в Старом. Все связанные с ним творческие искания вылились в форму своеобразного «регионального жанра» — хорового пуританского гимна. Типичный образец полупрофессионального искусства, он тяготел скорее к музыкальной практике XV—XVI столетий, чем к европейской музыке века Просвещения. В Северной Америке это искусство пустило глубокие корни, и именно в его традициях развивались в дальнейшем многие яркие и интересные явления афро-американского искусства. Других художественных сфер, в русле которых могла бы развиваться негритянская музыка подобной эстетической направленности, в США не было. И спирн-

чуэлз, и религиозный шаутс, и современные госпелз, при всей их самобытности, прямо восходят в своих истоках к пуританскому гимну.

Совершенно так же опера, типизирующая высокие достижения европейской музыки послеренессансного периода, была абсолютно неизвестна жителям Северной Америки вплоть до второй четверти XIX века. Там привилась лишь облегченная, сильно «депрофессионализированная» балладная опера (то есть театральная пьеса с музыкальными вставками, представляющими собой популярные песни и танцы бытового уровня) и примыкающая к ней эстрада. В результате богатейший негритянский фольклор, тяготеющий к сцене, в США породил свои «региональные жанры», весьма отдаленные от европейской музыкальной драмы. Ими были «менестрели», городские блюзы, джаз-банд Бродвея, музыкальная комедия, суинг — все тесно связанные с комедийной «балладной оперой»⁸. Для США эти «региональные жанры» — глубокая и старинная (по масштабам Нового Света) национальная традиция, значение которой не снизилось из-за параллельно шедшего развития композиторского творчества оперно-симфонической традиции.

Можно с уверенностью сказать, что пока в современном мире живет интерес к национальным проявлениям в культуре, до тех пор потребность в «региональных жанрах» сохранится во всей своей силе. Более того. Рискнем высказать мысль, что в определенном смысле именно теперь «региональные жанры» должны вступить в фазу расцвета. Сегодня, как никогда, разные страны мира тесно соприкасаются друг с другом и соответственно сегодня материальные и духовные формы жизни отмечены все нивелирующей стандартизацией. Архитектура, бытовой уклад, внешний облик жителей, наука, искусство (в том числе музыка) высокого профессионального плана, кино — все в такой степени тяготеет к космополитическому единству, что с этой точки зрения Япония и Америка, Австралия и Скандинавия, Средняя Азия и Африка сегодня ближе друг другу, чем были еще в прошлом веке пограничные страны Европы. Реакция на подобную ситуацию не может не возникнуть, и

⁸ Подробнее об этом см. статью «Джаз и культура Нового Света».

проявится она, как кажется, в бережном отношении к неповторимо национальным духовным ценностям, которыми богат каждый народ мира.

Сошлемся еще раз на пример из истории США. Как известно, жизнь в этой стране достигла предельной стандартизации, несмотря на то, что заселялась она выходцами из самых разных, иногда бесконечно далеких друг от друга географических районов Старого Света. Если судить по языку, бытовому укладу, государственному устройству, то возникает твердое впечатление, что столь непохожие друг на друга жители Великобритании, Ирландии, Африки, Испании, Германии, Италии, Украины, Польши, Скандинавии и т. д. и т. п. полностью ассимилировались в Америке, растворив свои национальные особенности в единой культуре, восходящей к периоду английской колонизации. Но на самом деле разные национальные формы мышления все же сохранились в глубинных слоях американской культуры и проявляют они себя — что с точки зрения рассматриваемой проблемы особенно интересно — именно в музыке. Оказывается, что в стандартизированной, якобы единоликой стране до сих пор живет музыкальный фольклор, который сто, двести и даже триста лет тому назад вывозили с собой переселенцы в Америку из разных этнических районов Старого Света. При этом многие американцы, не знающие никакого языка, кроме английского, исполняют народные песни на языке своих европейских предков.

Ценность мировой культуры определяется не только ее свойствами универсализма. Это — одна сторона вопроса, настолько очевидно бесспорная, что она не нуждается в защите. Другая — не менее важная — в том, что одновременно это богатство определяется разнообразием вкладов охваченных ею разных национальных традиций и культур. Подобно тому как композиторское творчество оперно-симфонической традиции, при всей своей общечеловеческой силе воздействия, включает разные национальные школы и ответвления, так мировая духовная жизнь в целом, музыкальная в частности, существенно обеднеет без неповторимо-национального элемента, ярчайшим носителем которого являются «региональные жанры». Если поэзия XX века может быть представлена одновременно творчеством Пастернака и

японскими танка́, стихотворениями Рильке и четверостишиями Омара Хайяма, то и симфонизм Шостаковича, Хачатуряна, Кара Караева способен уживаться с джазовыми импровизациями или индусскими рагами.

Представляется, как это ни парадоксально, что «региональные жанры» олицетворяют не только традиции многовекового прошлого, но одновременно, и самые современные, новейшие тенденции музыкальной психологии нашего века⁹.

5

Есть разновидность музыкального творчества, в сфере воздействия которого современный человек попадает с самого детства, едва начав воспринимать звуковые впечатления. Он слушает — или во всяком случае слышит — эту музыку при домашнем музицировании, на катке, в кино, цирке, на эстрадном концерте, в оперетте, по радио, телевидению... Ее удельный вес в музыкальном творчестве нашего времени в целом бесконечно превышает удельный вес любого другого музыкального вида. Своеобразное ответвление индивидуального композиторского творчества, оно по ряду причин редко привлекает художников, творящих в оперно-симфонической сфере. И даже в советской культуре, где ситуация несколько особая (в силу одного только уважения, которым пользуется у нас массовая песня), ясная демаркационная линия отделяет композиторов — приверженцев

⁹ Возникает вопрос: навсегда ли «региональные жанры» останутся «недоступными» представителям других национальных культур? Этот сложный вопрос требует самостоятельного рассмотрения; и сложность его отчасти связана с радикально изменившейся в наш век картиной взаимоотношений разных народов, дотоле развивавшихся в строго замкнутых рамках. Пример негритянского джаза, который при всей «эксцентричности» своих выразительных средств завоевал приверженцев повсеместно, в том числе и в странах Европы, заставляет полагать, что в принципе «региональные жанры» могут достичь универсальной силы воздействия. Однако необходимо с максимальной осторожностью подходить к негритянскому джазу как к критерию общедоступности «регионального» искусства; нельзя забывать, что его распространение за пределами негритянской среды подготавливалось на протяжении длительного времени популярностью эстрадного джаза, в котором совмещены собственно «региональные» признаки с давно ставшими общедоступными приемами европейской легкоманерной музыки.

оперно-симфонической школы от музыкантов, творящих в области легкого жанра. В странах капитализма эта область в значительной мере захвачена «индустрией развлечений» — и это отдаляет творчество в легкоманерной сфере от задач подлинного искусства.

Между тем, потребность в музыке такого рода сегодня чрезвычайно велика. Можно сказать, что ее широчайшее распространение типизирует какие-то фундаментально-важные стороны общественной жизни XX века. Ни в одну другую известную нам эпоху проблема легкоманерного направления в музыке не стояла так остро, как в наши дни.

Характерно, что ясный водораздел между музыкой серьезного и легкого плана впервые обозначился в послеренессансном творчестве только во второй половине прошлого века. Предпосылки этого явления, прослеживающиеся как в художественной, так и в социальной сфере, не потеряли своей актуальности и в наши дни.

Начнем с того, что музыкальное творчество XIX столетия, начиная с «позднего» Бетховена, стало тяготеть к предельному усложнению выразительных средств. Достаточно сопоставить произведения Гайдна, Моцарта, Бетховена «раннего» и «среднего» периодов с творчеством Шумана, Берлиоза, Листа, Шопена, Вагнера, чтобы сразу ощутить масштаб изменений, произошедших в данном направлении. Если в эпоху классицизма разрыв между исполнительским уровнем профессионалов и образованных любителей был относительно невелик и просвещенные меломаны оказывались в состоянии самостоятельно знакомиться с произведениями новейшей музыки (эта особенность сохраняла свою силу еще для творчества Шуберта), то ко второй четверти XIX века требования музыкального профессионализма оказались непреодолимым барьером для дилетантов. Уже одна эта сторона профессионального творчества XIX века порождала потребность в музыке облегченного плана. (В частности, четырехручные пьесы Шуберта и «Песни без слов» Мендельсона появились на свет как результат стремления этих композиторов приобщить более широкие круги любителей музыки к романтическому искусству, которое становилось для них все менее и менее доступным.)

Нельзя пренебречь и другой существенной особен-

ностью романтической музыки — известной однобокостью господствовавшего образного строя. Байроновская «мировая скорбь», «флорестановский» взволнованный протест, «исповедь сына века» с ее трагическим одиночеством, рыцарская романтика как символ тоски по безвозвратно ушедшей эпохе благородства, философско-мистические мотивы — в рамках этих и подобных тем проявляло себя в большой мере музыкальное новаторство XIX столетия. Образы наивной жизнерадостности, светлого юмора, веселой сатиры практически исчезли из западноевропейского композиторского творчества «романтического века» («Севильский цирюльник» Россини — 1816 год — последнее в Западной Европе значительное произведение подобного рода; нетрудно видеть, как и в сюжетном и в чисто музыкальном отношении оно глубоко родственно эстетике века Просвещения и чуждо новаторским исканиям романтизма). Постепенно комическая сфера оказалась практически вытесненной из профессионального творчества высокого плана. Она стала почти исключительно достоянием той эпигонской оперной школы, которая в решающей степени опиралась на давно вошедшие в жизнь и потому доступные формы выражения (оперы Лортцинга, Николаи, Обера и других). Нарочито облегченное эмоциональное содержание сочеталось в ней с безусловной консервативностью музыкального языка. Другой сферой, культивировавшей искусство подобного облегченного плана, оказалась бытовая танцевальная музыка. Так наметился путь к самостоятельному легкожанровому творчеству, ярче всего представленному классической опереттой (Штраус, Оффенбах и другие).

И, наконец, важнейшей предпосылкой музыки облегченного плана было появление в послереволюционной Европе влиятельной публики из широких буржуазных и мещанских кругов. В отличие от просвещенной аудитории прошлого, группировавшейся вокруг придворно-аристократической среды, новые слушатели не симпатизировали новаторским устремлениям композиторов-романтиков. Тяжеловесные, тяготеющие к философской насыщенности образы новейшей музыки также не находили у них отклика. Противоречие между поисками передовых художников и ограниченными требованиями косной публики сильнейшим образом тормозило худо-

жественное новаторство в XIX веке. Ненависть выдающихся композиторов той эпохи к развлекающимся представителям «золотого мешка», в руках которых была судьба серьезного музыкального искусства, стала азбучной истиной. Высказывания Вебера, Берлиоза, Шумана, Листа, Вагнера, наполненные горечью и пафосом протеста против сложившейся ситуации, по сей день продолжают вызывать у нас острое сочувствие.

Однако попробуем взглянуть на эту проблему с несколько иной точки зрения. Можно ли приписывать одной только ограниченности кругозора и недостаточному образованию любовь к искусству, которое не требовало бы большой интеллектуальной сосредоточенности, не вызывало бы напряжения всех чувств, а наоборот, приносило бы непосредственное наслаждение, отдых, непринужденное веселье? Ведь если одни и те же люди в некоторых случаях испытывают потребность посетить храм, а в других — провести вечер на танцплощадке, то столь же закономерно и желание чередовать симфонический концерт с опереттой. Это, однако, только одна сторона вопроса. Есть и другая: музыкой того уровня сложности и эмоциональной и идейной насыщенности, к которой принадлежат, например, Третья и Девятая симфонии Бетховена, «Ромео и Джульетта» Берлиоза, «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси, нельзя наслаждаться в утомленном состоянии. Вагнер, во всеоружии своей пронзительной мысли и полемического таланта, беспощадно клеймил низкопробность оперных постановок, господствовавших при его жизни на европейских сценах, усматривая в этой ситуации признаки «гнилого общественного строя». И, однако, гениальные художественные находки, содержащиеся в его музыкальных драмах, в том числе комической опере «Мейстерзингеры», в большой мере пропадают для того, кто пришел в оперный зал после целого дня напряженного труда. Их восприятие требует абсолютной свежести ума и остроты всех чувств даже у хорошо подготовленного слушателя.

В современном обществе, где безусловное большинство слушателей принадлежит к трудящемуся населению, музыка серьезного, оперно-симфонического направления не может быть повседневным преобладающим «рационом». Она должна неизбежно перемежаться с искусством облегченного типа, которым возможно наслаж-

даться без полной мобилизации всех духовных сил. Такое искусство уже имеет вековую традицию и четко обозначившуюся художественную систему, выраженную через совокупность ряда признаков.

Важнейшая из них — подчеркнутая доступность музыкального языка, обеспеченная опорой на давно сложившиеся формы выражения. Композитор легкожанровой музыки не мыслит в струе новейших исканий оперно-симфонического творчества. Он избегает крайних новаторских тенденций в этом направлении (его художественные находки лежат в другой сфере). Музыкальный язык легких жанров тяготеет чаще всего либо к городскому фольклору (венский вальс XIX столетия — яркий пример этой тенденции), либо к успевшим войти в сознание интонациям и формообразующим приемам профессиональной музыки прошлого. Во многих популярных мюзиклах нашего времени (вспомним хотя бы «Мою прекрасную леди», «Оливер», «Звуки музыки» и другие) звучат даже мелодии, уводящие к стилю моцартовской эпохи. Да и само безусловное тяготение легкожанровой музыки к господству простых, напевных, легко запоминающихся мелодий и танцевальных ритмов (в ущерб некоторым другим выразительным средствам) говорит о родстве со старинной доромантической музыкой. И в этих консервативных тенденциях, быть может, кроется если не главная, то одна из главных причин равнодушия к музыке легкого жанра со стороны композиторов оперно-симфонического направления.

На первый взгляд может показаться, что пример джаза противоречит вышеизложенной закономерности, поскольку джаз основывается на новых звучаниях, которые казались предельно необычными в 20-е годы (период, когда он впервые вынырнул из неведомых подпочвенных слоев на большую городскую эстраду). Но на самом деле джаз потому относительно легко вошел в жизнь, что первоначально он преподносился публике в обязательной «обертке» из шаблонной эстрадной музыки. Его оригинальные ритмы и гармонии были втиснуты в рамки привычных эстрадных номеров, глубоко запряжаны за этим хорошо знакомым фасадом. Кроме того, отдельные элементы джаза на протяжении предшествующего четвертьвекового периода внедрялись в психоло-

тию через популярные танцы (кекуок, матчиш и другие), получившие широкое распространение не только в американских, но и европейских салонах. (Нечто подобное встречается и в новейшей поп-музыке, сочетающей дерзновенно-новое с давно отстоявшимися, глубоко вошедшими в сознание приемами легкожанрового искусства.)

В классической легкожанровой музыке, ведущей свое начало от оперетты и эстрады прошлого века, сложился определенный условный стиль, неотделимый от идейной предназначенности этого творческого вида. Речь идет об откровенно игровом характере образного строя, где господствует выдумка, соприкасающаяся с миром реальных чувств, но никогда не переступающая грань между жизненным правдоподобием и игровым началом. Глубокие переживания, подлинные душевные конфликты чужды этому искусству. Главная образная сфера легкожанровой музыки — комедийная, сатирическая, фарсовая. Обязательные же в ней лирические моменты поданы, как правило, в облегченно-сентиментальных, часто томных тонах и тяготеют к пикантной эротике. Попытка трактовать легкожанровую тему в реалистическом духе разрушает обязательное для нее нарочито игровое начало.

Подобно тому как профессиональное композиторское творчество неотделимо от оперно-симфонической культуры, так легкий жанр неразрывно связан с эстрадной традицией. Эстрадность привносит в него необходимый элемент «позолоченности», лубочной яркости, наивной праздничности, вне которых игровой эффект был бы не окончательным.

Здесь выработались и свои классические жанры — оперетта и ее современная разновидность — мюзикл, танцевальная музыка, популярная эстрадная песня. Все они представлены малыми формами. Даже оперетта или мюзикл, общая драматическая концепция которых не укладывается в понятие миниатюры, в чисто музыкальном отношении являет собой соединение малых форм, чередующихся с театральными сценами. Им чуждо сквозное крупномасштабное развитие, характеризующее оперно-симфоническое мышление.

В господстве игрового, лубочно-эстрадного замысла,

малых форм и нарочитой профессиональной облегченности и коренится принципиальное различие между собственно легкожанровым творчеством и так называемой «легкой симфонической музыкой». Некоторые произведения, относящиеся к профессиональному творчеству оперно-симфонической традиции, по тем или иным причинам пользуются популярностью у очень широкого круга слушателей (например, сюита из «Пер Гюнта» Грига, увертюра к «Свадьбе Фигаро» Моцарта, танцы из «Кармен» Бизе, гавот из «Классической симфонии» Прокофьева, «Танец с саблями» из балета «Гаянэ» Хачатуряна и другие). Обычно многое в выразительных средствах таких произведений сложилось давно и потому легко воспринимается аудиторией, в отличие от музыки, где преобладают новаторские искания, еще не вошедшие в слух и сознание широкой массы слушателей. Кроме того, подобно пьесам собственно легкого жанра, они тяготеют к танцевальности и к форме миниатюры. И тем не менее отождествлять эти произведения с легким жанром невозможно — и прежде всего потому, что авторский замысел лежит здесь в плане серьезного и возвышенного, а не игрового лубочного. Кроме того, доступность выразительных приемов может быть обусловлена в них разными причинами, но только не нарочитым стремлением к профессиональной облегченности и отсутствием новаторских поисков в сфере собственно музыкального языка.

Налет пошлости, банальности, прямой вульгарности, часто встречающийся в произведениях легкого жанра, вовсе не вытекает из самой его природы. Причины этого следует искать скорее в явлениях общественного характера. То обстоятельство, что первоначально легкий жанр утвердился в ответ на художественные запросы «мещан и торгашей», оставило след в виде «дешевой» слащавой салонности. Кроме того, пренебрежение, выказываемое ему композиторами серьезной профессиональной школы, привело к тому, что этот творческий вид оказался в большой мере в руках ремесленников, готовых потакать любым, даже самым низкопробным вкусам, тем более, что именно подобное отношение гарантирует материальный успех, а это абсолютно противопоказано атмосфере подлинного искусства. В капиталистических странах некоторые виды легкожанровой музыки, развивающейся на

оголенно-коммерческих основах, приняли облик, чудовищный по своей безвкусице. И все же благодаря тому, что потребность в облегченной музыке чрезвычайно велика и исходит от разных кругов, сегодня в этой сфере появляются произведения самого разного типа, в том числе действительно интересные с художественной точки зрения.

Прежде всего, в советской музыке, наряду с живучей банальностью, сложилось самостоятельное направление массовой песни, в целом свободной от черт салонности и «кафешантанности» и отмеченной подлинной талантливостью. Все чаще композиторы оперно-симфонического направления обращаются к произведениям легкого жанра. Быть может, именно Шостаковича, крупнейшего представителя современного философского симфонизма, можно считать создателем этой традиции. Его прославленные песни к кинофильмам «Златые горы», «Встречный» и другие положили начало советской музыке легкого жанра еще в 30-е годы, отмеченной и хорошим вкусом и более современными и самобытными интонациями. И на Западе, наряду с пошлейшими шлягерами, мы встречаемся с некоторыми прекрасными образцами искусства шансонье.

Что же касается музыки для кино (или театра), то ее облик находится в прямой зависимости от отношения автора к сценическому образу. Если из сопровождения к кинофильмам родились такие произведения, как кантата «Александр Невский» Прокофьева, «Антарктическая симфония» Воан-Уильямса, сюита «Гамлет» Шостаковича, то ясно, что в некоторых случаях киномузыка принадлежит к композиторскому творчеству оперно-симфонической традиции. Однако в преобладающем большинстве случаев музыка для кино или театра имеет скорее прикладной характер и в отрыве от экрана или сцены не может самостоятельно существовать.

Совершенно особую проблему являет собой поп-музыка, родившаяся всего лишь лет десять—пятнадцать тому назад и распространившаяся с молниеносной быстротой в капиталистическом мире. Бросающая нарочитый вызов всем нормам прекрасного, утвердившимся в европейской музыке на протяжении многих веков, она стала объектом пристального внимания социологов и не без основания заслужила прозвище «антикультуры». Бес-

спорно, однако, что поп-музыка не что иное, как своеобразное ответвление легкого жанрового искусства, так как несмотря на свою воинственную оппозицию ко всему комплексу выразительных приемов, связывающемуся с европейской музыкой прошлого как в области оперно-симфонического, так и легкого жанрового творчества, она тем не менее органически связана с последним. Поп-музыка родилась в популярных легкого жанровых ансамблях и формировалась в русле танцевальной музыки. При всей своей необычности она все же широко использует давно вошедшие в быт музыкальные приемы: в ее основе лежит сочетание традиционного джаза (к 60-м годам джаз стал уже традицией) и фольклора. Возможно, что о поп-музыке следует говорить как о самостоятельном творческом виде, выросшем из легкого жанровой музыки, но перешагнувшем далеко за ее рамки (подобно тому, как авангард, отпочковавшийся от композиторского творчества оперно-симфонической традиции, рассматривается нами как самостоятельный вид). Ибо смысл и функция поп-музыки — не простое развлечение, не невинный отдых, а целенаправленное стремление разнуздать инстинкты, сдерживаемые интеллектом, выйти за пределы реальности в мир бредовых ощущений.

Сейчас еще рано давать этому явлению окончательную оценку. Тем не менее нельзя не признать, что и здесь рождаются подлинные художественные ценности. Об этом говорит хотя бы такое произведение, как «рок-опера» «Иисус Христос — Суперзвезда», где приемы традиционного мюзикла органически и убедительно сливаются с чертами афро-американских народных жанров (шаутс, госпелз, блюзы) и поп-музыки.

Несомненно одно: в культуре XX века легкого жанровое искусство занимает огромное место и заслуживает пристального внимания.

6

На одном из ранних симпозиумов, посвященных новейшей музыке XX века, Арнольд Шёнберг сказал, что тональная музыка всегда будет существовать параллельно атональной в произведениях фольклорного и популярного жанров. В несколько иной формулировке эта

же мысль, особенно парадоксальная в устах самого создателя додекафонии, прозвучала еще раз, незадолго до его смерти: «Многое еще можно сказать в до мажоре».

В этих разрозненных и, быть может, не слишком хорошо запомнившихся высказываниях отца музыкального модернизма кроется, на наш взгляд, ключ к взаимоотношению современной музыки оперно-симфонической традиции и новейшего авангарда. Композитор, чьи эстетические теории и художественное творчество произвели переворот в искусстве многовековой эпохи, сам допускал возможность параллельного существования двух типов музыкального мышления — тонального и серийно-додекафонного. Продолжив эту мысль до ее логического завершения, а затем сравнив ее с реальной картиной композиторского творчества в наши дни, мы увидим, что оно в самом деле развивается в двух параллельных руслах — традиционном и авангардном. Причем, пока нет оснований утверждать, что одно направление обязательно вытеснит или поглотит другое (на чем склонны настаивать фанатические приверженцы каждого из них).

Говорить о новейшем авангарде очень трудно не только из-за крайне ограниченного нашего знакомства с ним. Его художественная логика, по-видимому, в целом недоступна поколению, воспитанному на эстетических основах оперно-симфонического творчества. Если музыкант столь громадного таланта, как Леонард Бернстайн, имеющий к тому же богатейший опыт интерпретации музыкальных произведений самого разного толка, недоумеает по поводу «недолговечных причуд» авангарда и его «надменного отношения к публике», то для профессионалов меньшего масштаба и для широкой публики старшего поколения авангард тем более остается глубоко зашифрованной системой (хотя, как мы писали выше, отдельные его находки могут проникать в композиторское творчество оперно-симфонической традиции, не нарушая при этом художественной логики последнего). Не претендуя ни в какой мере на раскрытие в этих заметках сущности авангарда в целом, мы здесь ставим лишь вопрос о том, что авангард, уходящий своими корнями в профессиональную музыку Запада, тем не менее представляет собой самостоятель-

ный творческий вид, утративший самые важные точки соприкосновения со своим прямым (и не очень отдаленным во времени) источником.

Прежде всего, авангард принципиально поврвал с той системой звуковой организации, которая на протяжении тысячелетней эпохи определяла лицо профессиональной музыки Запада. Он вышел и за пределы ладовой системы, и за пределы какого-либо темперированного строя. Авангард оперирует не только музыкальными интонациями, но на равных началах привлекает также любые шумы окружающей среды и звуки, полученные путем экспериментирования с электронным генератором. Таким образом, уже одно это широкое обращение композиторов-авангардистов к сонорному материалу, лежащему за пределами собственно музыкальной интонации, нарушает важнейшие принципы традиционного композиторского творчества — а именно принцип длительного формирования выразительных средств, прошедших отбор многих поколений, и принцип вековой преемственности музыкального мышления.

Разрыв с художественной системой оперно-симфонической традиции проявляется не менее ярко в том, что в искусстве авангарда интонация вообще перестала быть главным, опорным моментом в создании образа. Специфическое соотношение мелодии, ритма, гармонии, голосоведения прежде всего определяло лицо произведения в европейской музыке прошлого. Даже в ренессансной полифонии, где тематизм в гомофонном духе еще не определился и где художественный образ в большой мере возникал на основе соотношения разных мелодических пластов — даже там интонационный момент был в высшей степени существенным. В музыке авангарда организованный тематизм уступил место сонорности как таковой, где темперированные звуки и устоявшиеся тембры инструментов симфонического оркестра и фортепиано не имеют никакого преимущества перед звучаниями, найденными путем математических вычислений или отобранными из хаотических уличных шумов. Более того. Преимущество имеют последние, так как они допускают неограниченное экспериментирование с новыми сонорными сочетаниями, достигающими бесконечного (в буквальном смысле сло-

ва) разнообразия тембровых и динамических оттенков. Кстати, именно эти поиски сонорности, лежащие за пределами звучаний, отобранных веками в европейской культуре, объясняют обостренный интерес композиторов-авангардистов к «ориентальной» музыке — к многообразию и свободе ее интонационного строя.

Тяготение к свободной сонорности — один из двух ведущих принципов авангарда. Второй — это безоговорочное господство в нем структурного элемента.

Разумеется, и в искусстве оперно-симфонической традиции момент формообразования, основанный на законах композиции и структуры, был существенно важным для всех эпох и стилей. На этой элементарной истине можно было не останавливаться, если бы не было необходимости показать разную роль структурного принципа в музыке оперно-симфонической традиции и творчестве авангардистов. В первом случае момент расположения материала во времени имел подчиненное значение по сравнению с непосредственной выразительностью самих интонаций. Структура вне тематизма — полнейший абсурд для музыки традиционного европейского стиля. В авангарде же сонорность существует только как строительный материал, посредством которого воплощается архитектурная идея. Распределение сонорности во времени — ее главный принцип. Поскольку в этом искусстве утрачена эмоциональная выразительность интонации, то композитору-авангардисту совершенно безразлично, работает ли он с завершенной музыкальной мыслью. Он творит на основе сонорных «строительных кубиков», прибегая к монтажу как к главному принципу композиции. И потому в его произведении принципиально допустим «коллаж» из чужих музыкальных опусов, принципиально возможна и широко распространена практика перестановки отдельных фрагментов знакомых произведений: периоды, мотивы, отдельные интонации звучат в любом порядке, «разрезанные», соединенные с далекими другими тематическими отрывками, поданные в «зеркальном отражении» и т. д. Главный художественный эффект заключен в структуре, а не в интонации.

Нетрудно заметить, что искусство авангарда тяготеет скорее к принципам изобразительного искусства и

архитектуры, чем музыки оперно-симфонической традиции¹⁰.

И, наконец, в отличие от музыкального творчества всех предшествующих эпох, авангард не апеллирует к чувству, не выражает свои идеи, в том числе сложно философские, через эмоциональную сферу. Его доведенная до предела освобожденность от эмоциональных ассоциаций, которые таит в себе осмысленная музыкальная интонация, его принципиальное тяготение к неизведанным звуковым сферам, к нескончаемым акустическим экспериментам и находкам, так же, как и мышление структурными, а не интонационными категориями — все это создает какой-то новый, особый язык.

Можно допустить, что авангард являет собой неведомую дотоле форму интеллектуальной деятельности, отражающую реальность новейшей технической цивилизации нашего века и имеющую общим с музыкой лишь сонорную природу. В нем есть своя логика, хотя и не совпадающая по своим главным моментам с законами традиционного композиторского творчества. Нельзя не признать, что при всей затрудненности восприятия, авангард продолжает развиваться и находить отклик в определенной, хотя и ограниченной среде. Быть может, принципиально нецелесообразно ставить вопрос о том, как сложатся в дальнейшем взаимоотношения авангарда и музыки оперно-симфонической традиции. Не следует ли скорее признать, что это — разные, не перекрывающиеся виды, каждый из которых олицетворяет какие-то особые стороны культуры и умственного строя нашего времени?



Такой представляется структура современного музыкального творчества в масштабе всего мира. Ее новизна и разнообразие порождены особенностями сложно-разветвленной культуры XX века в целом.

¹⁰ См. об этом: Денисов Э. В. Музыка и машины.— В кн.: Художественное и научное творчество. Л., 1972

СПИСОК ПЕРВЫХ ПУБЛИКАЦИЙ СТАТЕЙ

- История, освещенная современностью. — «Советская музыка», 1962, № 11
- К вопросу о стиле и музыке Ренессанса. — Сб. Ренессанс. Барокко. Классицизм. М., 1966
- Художник переломной эпохи — Клаудио Монтеверди. — «Советская музыка», 1967, № 5
- «Британский Орфей». — «Советская музыка», 1959, № 11
- Перселл и английская музыка. — «Советская музыка», 1955, № 10
- О главном у Генделя. — «Советская музыка», 1959, № 4
- О прошлом и настоящем. — «Советская музыка», 1966, № 10
- Глюк и музыка будущего. — «Советская музыка», 1964, № 7
- Театр и инструментальная музыка Моцарта. — «Советская музыка», 1956, № 7
- К проблеме «Бетховен и романтики». — Сб. Бетховен. Под ред. Н. Фишмана. М., 1971 (статья опубликована под названием «К проблеме «Бетховен и его последователи»)
- Шуберт и его время. — Глава из книги «Шуберт». М., 1959
- Вокально-драматические «поэмы» Шумана. — «Советская музыка», 1956, № 8
- Читая книгу о Шумане. — «Советская музыка», 1966, № 6
- Берлиоз — критик. — «Советская музыка», 1957, № 10
- Заметки о Рихарде Вагнере. — «Советская музыка», 1953, № 10
- Основоположник американской композиторской школы — Эдвард Мак-Доуэлл. — «Советская музыка», 1958, № 9
- Ралф Воан-Уильямс. — «Советская музыка», 1957, № 9
- О музыкальном экспрессионизме. — Сб. Экспрессионизм. М., 1966
- Легенда и правда о джазе. — «Советская музыка», 1955, № 9
- Джордж Гершвин и его опера. — «Советская музыка», 1959, № 3
- Взгляд на оперы Бриттена. — «Известия», 1964, 24 октября
- Значение внеевропейских культур для музыки XX века. — «Советская музыка», 1971, № 10. См. также сб. Музыкальный современник. М., 1973.

Примечание

По плану Института истории искусств Министерства культуры СССР выполнены следующие статьи:

- К вопросу о стиле в музыке Ренессанса
- Культура перселловского Лондона
- К проблеме «Бетховен и романтики»
- О музыкальном экспрессионизме
- «Порги и Бесс» и традиции «менестрелей»
- Ренессансная музыка как открытие XX века
- Значение внеевропейских культур для музыки XX века
- Музыкально-творческие виды XX века

- Аваси — 448
 Аддисон Дж. — 369
 Айвс (Ives) Ч. — 365, 447
 Альбенис И. — 363, 370, 410
 Альшванг А. А. — 4
 Алябьев А. А. — 397
 Амиров Ф. М. — 422, 425, 447
 Андерсен Х. К. — 209, 212
 Андерсон Ш. — 290
 Анна, англ. королева — 100
 Апель А. — 193
 Аристофан — 260
 Армстронг Л. — 448
 Арним Л. И. — 202, 208, 304
 Артузи Дж. М. — 52, 390
 Асафьев Б. В. — 4

 Бабаджанян А. А. — 422
 Байрон Дж. Г. — 84, 193, 208—
 211, 216, 223, 262
 Бакунин М. А. — 234
 Балакирев М. А. — 143, 371,
 397—399
 Баланчин Дж. — 128
 Бальзак О. де — 227
 Барди П. — 46
 Барток Б. — 197, 306, 336, 364,
 365, 370, 378, 413, 414, 424
 Бартоломео — 87
 Бах И. С. — 10, 20, 34, 35, 37,
 50, 59, 61—63, 65, 80, 89,
 93, 111, 112, 119, 121—123,
 125, 127, 133—137, 145, 148,
 149, 176, 187, 189, 214, 216,
 217, 222, 242, 331, 363, 369,
 376, 379, 384, 385, 389, 394,
 420, 433, 437, 439, 453
 Бах И. Х. — 33, 78, 156
 Бах И. Х. Ф. — 133
 Бах Ф. Э. — 33, 134, 391
 Бедье Ж. Ш. М. — 212
 Белинский В. Г. — 74
 Бен А. — 87
 Бенда П. (Г.) — 306
 Беньян Д. — 255, 261
 Берг А. — 26, 58, 265, 267, 268,
 270, 326, 336, 423
 Берд (Byrd) У. — 252, 253
 Берлиоз Г. — 20, 23, 27, 140,
 153, 172, 174, 176—178, 180,
 181, 184, 189, 193, 194, 215,
 216, 220, 225—230, 233, 240,
 264, 272, 320, 395, 397, 413,
 445, 457, 459
 Берне К. Л. — 225
 Бёрни (Burney) Ч. — 368, 369
 Бернс Р. — 59
 Бернштейн Л. — 465
 Беттертон Т. — 104, 105
 Бетховен Л. ван — 10, 33, 35,
 50, 52, 78, 112, 118, 119, 121,
 123—125, 134—136, 140,
 149, 151, 153, 169, 171—204,
 206, 216, 217, 220—222, 225,
 226, 229, 231—235, 237, 241,
 243—245, 272, 331, 333, 358,
 363, 369, 384, 385, 389, 391,
 394, 397, 403, 423, 430, 433,
 434, 445, 457, 459

* Указатель имен составила Н. Н. Григорович.

Бидермейер — 204
 Бизе Ж. — 225, 355, 358, 409,
 410, 445, 462
 Биллингс У. — 248
 Бичер-Стоу Г. — 277, 301, 319
 Бишоп Г. — 83
 Блейк (Blake) — 255
 Блэйк (Blake) — 280
 Блицстайн М. — 308, 416
 Бобровский В. П. — 399
 Бодлер Ш. — 402
 Бомарше П. О. — 170
 Борд Ш. — 404
 Бородин А. П. — 249, 371, 398,
 399
 Брамс И. — 10, 23, 24, 78, 125,
 174, 197, 216, 222, 225, 323,
 378, 389, 413, 422, 439
 Брейгель П. (Brueghel) — 382
 Брентано К. — 202, 208, 304
 Бриттен Б. — 50, 66, 123, 124,
 262, 306, 320, 326—329, 336,
 353, 364, 365, 370, 402
 Брукнер А. — 23, 24, 35
 Букстехуде Д. — 10
 Буланже Н. — 58
 Булез П. — 424
 Булл Дж. — 258
 Буркхардт И. — 56
 Бюхнер Г. — 270

 Вагнер Р. — 50, 131, 140, 151,
 153, 172, 174, 176, 180—183,
 189, 193, 210, 212, 214, 216,
 220, 225, 231—242, 331, 332,
 357, 358, 376, 378, 394, 395,
 407, 423, 457, 459
 Вазари Дж. — 32
 Вамбери А. — 370, 371
 Ван Вик А. — 425, 432
 Ван Дейк А. — 376
 Василенко С. Н. — 427
 Вебер К. М. — 24, 78, 83, 142,
 153, 155, 177, 178, 180—182,
 193, 198, 202, 203, 209, 212,
 219, 225, 229, 236, 242, 264,
 304, 320, 327, 355, 373, 376,
 394, 396, 459
 Веберн А. — 423
 Вега Карпью Л. Ф. де — 330
 Вейль К. — 416
 Веласкес Д. Р. — 376
 Верди Дж. — 84, 326, 378

Вик К. — 216, 220
 Вила-Лобос Э. — 370, 377, 419—
 422, 432, 452
 Вильям Оранский — 93
 Винченцо — 87
 Виньи А. — 227
 Воан-Уильямс (Vaughan Wil-
 liams) Р. — 254—262, 269,
 306, 336, 353, 363, 365, 370,
 463
 Вольтер — 145
 Вордсворт (Wordsworth) У. —
 80, 350, 397
 Воржишек (Vóříšek) Я. В.
 (Хуго) — 142
 Враницкий (Vranický, Wra-
 nizky) П. — 306

 Габуния Н. К. — 422
 Гаген Ф. Г. — 236
 Гаджибеков С. И. — 422
 Гайдн И. — 15, 33, 35, 37, 54,
 78, 89, 121, 123, 125, 153,
 156, 157, 169, 171, 176, 178,
 190, 194—196, 199, 202, 213,
 214, 331, 333, 363, 369, 384,
 385, 389, 391, 394, 413
 Галилей (Galilei) В. — 45, 46
 Гарт Б. — 292
 Гассе А. — 89, 355
 Гафорио Ф. — 44
 Гварини Д.-Б. — 54
 Геббель Ф. — 236
 Гейбель Э. — 209, 212
 Гейне Г. — 184, 193, 198, 208,
 209, 211, 216, 223, 245, 304
 Гендель Ф. Г. — 10, 34, 63, 72,
 77, 78, 80, 111—123, 125,
 127—137, 145, 148, 149, 161,
 176, 213, 214, 242, 327, 331,
 355, 363, 369, 376, 384, 389,
 394, 433, 439, 453
 Герольд Ф. — 231
 Гершвин А. — 289, 321
 Гершвин Дж. — 26, 143, 273,
 274, 287—303, 306—310,
 315—325, 364, 371, 378,
 419—422, 432, 445, 451
 Гёте И. В. — 27, 134, 145, 155,
 193, 198, 208—211, 217, 223,
 242, 245
 Гильберт У. — 83
 Глареан — 32, 44, 45

Глинка М. И. — 27, 143, 153,
225, 331, 363, 370, 394, 397—
399, 409, 410
Глиэр Р. М. — 421
Глюк Х. В. — 21, 33, 35, 45, 55,
71, 72, 76, 89, 90, 112, 114,
119, 121, 123, 128—131, 133,
134, 138—153, 164, 165, 170,
176, 195, 199, 202, 225, 226,
229, 320, 331, 355, 359, 363,
369, 376, 384, 391, 394
Гобино Ж. А. — 234
Говард (Howard) Р. — 109
Голдсмит О. — 79, 350, 355, 369
Голсуорси Дж. — 254
Гольдони К. — 145
Гонзага, герцог — 43, 88, 90
Горн М. — 212
Готорн (Hawthorne) Н. — 251
Гофман Э. Т. А. — 10, 182, 193,
202, 216
Грабю Л. — 86, 92
Гранадос Э. — 363, 370, 410
Граун К. Г. — 133
Гретри А. — 147, 162, 355, 372
Грибоедов А. С. — 397
Григ Э. — 160, 190, 243, 244,
249—252, 363, 370, 396, 462
Грильпарцер Ф. — 203
Гримм В. — 202, 235, 304
Гримм Я. — 202, 235, 236, 304
Грубер Р. И. — 4
Гуно Ш. — 225, 229
Гюго В. — 27, 193, 227, 230,
305, 331

Давенант У. — 105
Давид Ф. — 373, 398
Даллапинкола Л. — 58, 423
Данстейпл (Dunstable) Дж. —
78
Данте Алигьери — 10, 43, 223,
330, 331, 341, 376
Даргомыжский А. С. — 398
Дворжак А. — 23, 24, 190, 294,
308, 373, 378, 445
Дебюсси К. — 9, 24, 27, 58,
243—245, 251, 252, 280—
282, 308, 326, 333, 334, 348,
358, 364, 365, 368, 371, 379,
400—415, 417, 423, 424, 445,
459

Де Квинси (De Quincey) Т.
193

Делакруа Э. — 27
Делла Валле П. — 46
Деннис Дж. — 97
Дерен А. — 275
Дефо Д. — 97
Джезуальдо ди Венози К.
123, 127
Джонс И. — 86
Джонсон Б. — 69, 74, 86
Джотто — 32, 341
Дибдин (Dibdin) Т. — 83
Дидро Д. — 145, 228
Диккенс Ч. — 255, 262
Диттерсдорф К. — 157
Донателло — 376
Дони Дж. Б. — 46, 53
Доницетти Г. — 231
Дос Пассос Дж. — 290
Доуланд (Dowland) Дж. — 258
Драги А. — 86
Драйден Дж. — 98, 104—109
Друскин М. С. — 4
Дюма А. — 331
Дюрер А. — 32
Дюфан Г. — 336

Еврипид — 151, 152

Жанекен (Jaquequin) К. — 35,
336, 378, 404
Жан-Поль см. Рихтер Жан
Поль
Житомирский Д. В. — 215, 216,
218
Жоскен Дебре (Josquin Des-
près, Josquin des Prés) —
33, 35, 44, 45, 336, 378

Зимрок К. — 236
Золя Э. — 240

Иванов-Борецкий М. В. — 4
Иннес Дж. — 277
Иоммелли Н. — 89
Иордан В. — 236
Ипполитов-Иванов М. М. — 399,
400, 421
Ирвинг В. — 251

- Кавалли Ф. — 89, 129, 159, 382
 Кажлаев М. М. — 422
 Казелла А. — 402
 Кальцабиджи Р. — 45, 141, 145, 146, 151
 Калькбреннер Ф. — 176
 Кампра А. — 195
 Канчели Г. А. — 422
 Караваджо М. М. — 43
 Караев К. — 400, 422, 432, 456
 Карл Второй — 85, 86, 91, 93—98
 Кассадос — 284, 445
 Кастелли И. Ф. — 203
 Каччини Дж. — 18
 Кегель Г. — 123
 Кейзер Р. — 113
 Келдыш Ю. В. — 4
 Керам К. В. — 5
 Кернер К. Т. — 209
 Кино (Quinault) Ф. — 151
 Киплинг Р. — 255
 Китс (Keats) Дж. — 80, 350
 Клара см. Вик К.
 Кнорр Ю. — 216
 Кодай З. — 365, 370, 413
 Кокто Ж. — 334
 Колдуэлл (Caldwell) Э. — 319, 325
 Коллиерс Дж. — 100
 Колридж С. — 80, 350
 Колумб Х. — 140
 Комитас — 400
 Конгрив (Congreve) У. — 101
 Коноэ Х. — 432, 452
 Констебл Дж. — 262
 Копленд А. — 202, 416
 Корелли А. — 382, 439
 Корнель П. — 10, 27, 106, 145
 Котле (Costeley) Г. — 414
 Кох Г. — 123
 Крейслер Ф. — 289
 Крженек (Křenek) Э. — 57, 58, 262, 268, 416
 Кромвелл О. — 73, 85
 Кузнецов К. А. — 4
 Кук — 91
 Куперен Ф. — 414
 Кюи Ц. А. — 371

 Лазарев В. Н. — 5
 Ламартин А. де — 193
 Ланг П. Г. — 30

 Ланнер И. — 202
 Ланьер Н. — 86
 Лассо О. — 5, 10, 31, 33, 123, 127, 336, 378, 404
 Лебрен (Le Brun) Ш. — 27
 Леве К. — 202
 Ленуа Н. — 209
 Ленц В. Ф. — 172
 Леонардо да Винчи — 32, 341, 376
 Леонин 330, 378, 434
 Лермонтов М. Ю. — 397
 Лессинг Г. Э. — 145
 Ли (Lee) Н. — 107
 Ливанова Т. Н. — 4
 Лист Ф. — 20, 23, 174, 177, 184, 185, 189, 190, 193, 219, 225, 233, 240, 246—248, 289, 363, 369, 396, 409, 413, 419, 423, 457, 459
 Лонгфелло Г. — 251
 Лондон Дж. — 292
 Лопе де Вега см. Вега
 Карпью Л. Ф.
 Лорцинг А. — 358
 Лоуэлл (Lowell) Дж. — 251
 Людовик XIV — 61, 86, 88, 89, 95
 Люлли Ж. Б. — 9, 27, 61, 62, 67, 81, 86, 89, 94, 95, 134, 152, 332, 363, 378

 Мазарини Д. Р. — 90
 Мазель Л. А. — 136, 224
 Мак-Доуэлл (Mac Dowell) Э. — 243—253, 277, 308, 347, 348, 373, 379, 412
 Малер Г. — 24, 194, 197, 265—268, 270, 348, 423, 424, 433
 Малипьеро Ф. — 58
 Манн Т. — 10
 Мансурян Т. Е. — 422
 Маре (Marais) М. — 195
 Маринетти Ф. Т. Э. — 334
 Марло К. — 69, 74
 Маршнер Г. — 178, 182
 Массне Ж. — 225
 Матеев Н. — 87
 Матисс А. — 275
 Мауэрсбергер Э. — 123
 Машо Г. де — 10, 336, 365
 Мейербер Дж. — 140, 193, 225, 229, 305, 331, 376

Мендельсон-Бартольди Ф. —
 20, 23, 78, 123, 125, 126,
 134, 155, 172, 174, 177,
 180—182, 184, 189, 193, 194,
 207, 214, 216, 222, 225, 389,
 394, 396, 457
 Мерике Э. — 209
 Мериме П. — 305
 Меруло К. — 10
 Месснан О. — 35, 364, 411, 415,
 424
 Метастазии П. — 142, 149
 Мийо (Milhaud) Д. — 9, 269,
 271, 274, 308, 336, 415
 Микеланджело Буонарроти —
 32, 330, 376, 431
 Милан Л. — 409
 Миллс Ф. — 280
 Милтон Дж. — 73, 86, 116, 117,
 255, 258, 261, 345
 Мицкевич А. — 182, 193
 Модильяни А. — 275
 Мольер Ж. Б. — 10, 101, 141
 Монсиньи П. А. — 195
 Монтеверди К. — 5, 10, 43—58,
 88, 123, 124, 127, 129, 130,
 134, 144, 147, 176, 330, 334,
 336, 365, 372, 376—379,
 394, 433
 Монюшко С. — 305
 Мортон Дж. Р. — 448
 Моцарт В. А. — 10, 15, 33, 35,
 37, 50, 65, 83, 89, 90, 112,
 121, 123—125, 134, 140, 142,
 149, 152—171, 176, 194, 199,
 202, 214, 221, 229, 237, 241,
 304, 323, 331, 333, 355, 359,
 363, 369, 372, 384, 385, 389,
 392, 394, 433, 457, 462
 Мошелес И. — 203
 Мур (Moog) Т. — 84, 210, 212
 Мусоргский М. П. — 9, 45, 143,
 181, 326, 394, 400—403,
 412, 434
 Мысливечек Й. — 300
 Мюллер В. — 193
 Мюссе А. де — 27, 193, 200, 272
 Наполеон I — 201
 Нерон, римский император — 55
 Николай О. — 458
 Ницше Ф. — 234
 Нкетиа Г. — 422

Порт (North) — 10
 Ньютон Н. — 10
 Обер Д. Ф. — 458
 Обрехт Я. — 336
 О. Генри — 301
 Окегем И. — 33, 123, 127, 336,
 365, 378
 Оливер К. — 448
 Онеггер (Onegger) А. — 197,
 269, 271, 274, 336, 378, 416
 Орик (Auric) Ж. — 274
 Орф К. — 57, 269, 402
 Оссиан — 208, 376
 Отуэй Т. — 101
 Оффенбах Ж. — 458
 Павчинский С. Э. — 136
 Палестрина Дж. П. — 5, 9, 10,
 15, 31, 33, 35, 37, 123, 127,
 135, 136, 189, 331, 333, 336,
 376, 378, 404, 433
 Пастернак Б. Л. — 10, 84, 455
 Пахельбель К. — 10
 Педрель Ф. — 365, 370
 Перголези Дж. Б. — 133, 166
 Перотин — 10, 330, 378, 434
 Перселл Г. — 10, 50, 59—78, 81,
 82, 85—87, 92—98, 100,
 103—106, 110, 112, 116, 118,
 119, 123, 133, 159, 160,
 257—259, 262, 306, 326—328,
 332, 336, 349, 353, 355, 365,
 394, 453
 Перселл Т. — 91
 Петрарка Ф. — 10, 32, 43, 208,
 223, 341, 376
 Пикассо П. — 172, 275
 Пипс С. — 92, 95, 102
 Писемский А. Ф. — 400
 Пордэдж (Pordage) Дж. — 101
 Провенцале Ф. — 159, 160
 Прокофьев С. С. — 24, 197, 290,
 320, 348, 378, 433, 462, 463
 Пуленк Ф. — 274, 308, 415
 Пуссен Н. — 27
 Пуччини Дж. — 316
 Пушкин А. С. — 27, 204, 217,
 218, 397
 Рабинович А. С. — 4
 Равель М. — 290, 412, 416, 424

Равенскрофт (Ravenscroft) Э. — 109
 Раймунд Ф. — 202
 Райс (Rice) Э. — 300
 Райт Дж. — 103
 Райт (Wright) Р. — 319
 Раков Н. П. — 421
 Рамо Ж. Ф. — 142, 145, 195, 372, 404
 Расин Ж. — 10, 27, 106, 145, 151
 Рафаэль Санти — 32, 330, 341, 376
 Рахманинов С. В. — 197, 244, 289, 290, 416, 419, 422, 439
 Ререр М. — 123—126, 197
 Реджио П. — 87
 Редлих Г. — 58
 Рейнолдс Д. — 262
 Рейха А. — 306
 Рельштаб Л. — 203, 208
 Респиги О. — 57, 330
 Риз (Reese) Г. — 31
 Рильке Р. М. — 456
 Римский-Корсаков Н. А. — 143, 181, 184, 237, 249, 371, 394, 398, 406
 Рихтер Ж. П. — 193, 216, 222
 Ричардсон С. — 84
 Робсон П. — 280, 287, 312
 Розетти Г. — 255
 Ронсар П. — 10, 32, 330, 336, 431
 Росси Микеланджело — 414
 Россини Дж. — 65, 153, 190, 229, 300, 363, 369, 376, 458
 Рочестер (Rochester) Л. — 104
 Рубенс П. П. — 43, 382
 Рубинштейн А. Г. — 156, 167
 Рубинштейн Н. Г. — 245
 Руссель А. — 418
 Руссо Ж.-Ж. — 145, 151, 164, 195, 218
 Рюккерт Ф. — 203, 209

Салливен (Sullivan) А. — 83
 Сароян У. — 292
 Сати Э. — 415
 Саят-Нова — 425, 448
 Свелинк Я. П. — 10
 Свиридов Г. В. — 127
 Седли (Sedley) Ч. — 107
 Сен-Санс К. — 225, 371, 373

Сент-Бев Ш. О. — 227
 Сервантес М. — 162, 331, 376
 Серов А. Н. — 229, 233, 236, 238, 239, 242
 Сеттл Э. — 107, 108
 Сибелиус Я. — 363, 370
 Сиссл (Sissle) — 280
 Скарлатти А. — 62, 89, 123, 363, 382, 394, 439
 Скотт В. — 84, 208, 331
 Скотт Р. — 255
 Скотт С. — 371
 Скриб Э. — 193
 Скрябин А. Н. — 24
 Сметана Б. — 24, 190, 306, 319
 Соллертинский И. И. — 4
 Сотерн (Southerne) Т. — 87
 Сперонтес — 133, 134
 Спиноза Б. — 10
 Стамиц Я. В. — 142
 Стасов В. В. — 366, 396
 Стендаль — 227
 Стивенсон (Stevenson) Р. Л. — 255
 Стил Р. — 97
 Стилл У. Г. — 425, 432
 Стравинский И. Ф. — 9, 24, 35, 58, 128, 172, 173, 197, 308, 335, 336, 348, 358, 378, 399, 402, 411, 412, 416, 424, 425, 447

Тактакишвили О. В. — 422
 Таллис Т. — 258
 Тассо Т. — 43, 49, 54, 376
 Твен М. — 28, 244, 276, 292, 301, 319, 325
 Теккерей У. — 114, 262
 Телеман Г. Ф. — 123, 133, 134
 Теннисон А. — 247
 Тер-Татевосян Д. Г. — 422
 Тетчин — 97
 Тибо А. Ф. Ю. — 216
 Тик (Tieck) Л. — 304
 Тинкторис И. — 32
 Типпет М. — 425
 Тищенко Б. И. — 57
 Толстой Л. Н. — 27, 137, 430
 Томашек В. Я. — 142
 Тразтта Т. — 89

Уайтмен (Whiteman) П. — 289
 Уильямс (Williams) Б. — 280

Уистлер (Whistler) Дж. — 277
Уитмен (Whitman) У. — 28,
243, 244, 255, 292
Уичерли У. — 101
Уланд У. — 212, 304

Фавар Ш. С. — 145
Фалья М. де — 363, 370, 410
Фарквар Дж. (Farquhar) — 101
Фарнаби Г. — 258
Фейербах Л. — 234
Фейхтвангер Л. — 218
Фильдинг Г. — 82
Флетчер Дж. — 101
Флобер Г. — 233
Фоглер Г. И. — 397
Фолкнер (Faulkner) У. — 319,
325
Фостер С. — 248, 280, 294, 312,
313
Франк С. — 23
Фрескобальди Д. — 10, 414
Фуэнльяна (Fuenllana) М. де —
409
Фэйган Г. — 431, 438

Хайяма О. — 462
Хачатурян А. И. — 8, 9, 262,
319, 364, 371, 378, 400, 419,
421, 422, 425, 432, 447, 456,
462
Хейвард Дороти — 317
Хейвард Дюбоз — 273, 291, 317
Хейфец Я. — 289
Хемфри П. — 86
Хенди (Handy) У. — 287, 410,
448
Хингстон Дж. — 92
Хиндемит П. — 57, 197, 274, 336,
416
Холст Г. — 371
Хьюз (Hughes) Л. — 290, 312,
319

Царлино Дж. — 44, 45
Цельтер К. Ф. — 123, 133, 134
Цинцадзе С. Ф. — 422

Чайковский П. И. — 24, 27, 50,
55, 126, 166, 172, 183, 193,

197, 222, 237, 238, 241, 249,
320, 322, 331, 332, 422, 431,
433, 439
Чейз (Chase) Г. — 245
Чести М. А. — 90
Чехов А. П. — 27, 50, 137, 300
Чосер (Chaucer) Дж. — 10, 32,
341, 345, 376

Шамиссо А. фон — 209, 211
Шапорин Ю. А. — 127
Шарп С. Дж. — 365
Швейцер А. — 5
Шедуэлл (Shadwell) Т. — 104,
105, 108
Шейдт С. — 10
Шекспир У. — 10, 15, 43, 55,
56, 61, 67, 69, 71, 73—75,
79, 84, 99, 101, 104, 106,
108, 116, 193, 197, 208, 209,
222, 247, 255—258, 262, 330,
331, 345, 350, 356, 376
Шелли П. — 255
Шёнберг А. — 266—270, 348,
423, 464
Шеридан Р. — 79, 350
Шехтер Б. С. — 421
Шилд У. — 83
Шиллер И. Ф. — 155, 193—195,
208, 209, 223, 242
Ширин — 454
Шлегель А. В. — 193, 208
Шопен Ф. — 10, 182, 184, 190,
193, 216, 217, 219, 224, 243,
305, 322, 331, 332, 359, 363,
369, 376, 396, 457
Шопенгауэр А. — 234
Шостакович Д. Д. — 24, 25, 50,
127, 197, 222, 262, 322, 378,
416, 433, 456, 463
Шоу Б. — 254, 255
Шпор Л. — 202
Шрекер Ф. — 265
Штокхаузен К. — 424
Штраус И. — 202, 458
Штраус Р. — 24, 266
Шуберт Ф. — 20, 23, 27, 65, 66,
134, 142, 143, 153, 155, 172,
174, 177, 178, 180, 184, 189,
190, 193, 198—206, 209,
216, 219, 220, 222, 237, 242,
244, 331, 363, 369, 376, 389,
394, 396, 413, 434, 457

Шуман Р. — 20, 24, 66, 153, 155,
174, 176, 177, 180—182, 184,
185, 189, 193, 207—216,
218—223, 231, 237, 242, 245,
246, 248, 250, 251, 323, 358,
376, 445, 457, 459

Шунке Н. — 216

Шютц Г. — 10, 88, 118, 123—
125, 127, 242, 336, 334, 453

Эвелин (Evelyn) Дж. — 95, 96,
103

Эйнштейн А. — 31

Эйтнер Р. — 56

Эйхендорф Й. — 209

Экспер А. — 404

Эллингтон Д. — 286, 315

Энди (d'Indi) В. д' — 57, 333,
336, 377

Энеску Дж. — 364, 370

Эпштейн Дж. — 275

Эразм Роттердамский — 10, 32

Эрфи (D'Urfev) Т. д' — 101,
109, 110

Этеридж (Etheredge) Дж. —
101, 110

Яворский Б. Л. — 4

Ямада К. — 452

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
История, освещенная современностью	15
К вопросу о стиле в музыке Ренессанса	30
Художник переломной эпохи — Клаудио Монтеверди	43
«Британский Орфей»	59
Перселл и английская музыка	73
Культура перселловского Лондона	85
О главном у Генделя	111
О прошлом и настоящем	122
Глюк и музыка будущего	138
Театр и инструментальная музыка Моцарта	154
К проблеме «Бетховен и романтики»	171
Шуберт и его время	198
Вокально-драматические «поэмы» Шумана	207
Читая книгу о Шумане	215
Берлиоз — критик	225
Заметки о Рихарде Вагнере	231
Основоположник американской композиторской школы — Эдвард Мак-Доуэлл	243
Ралф Воан-Уильямс	254
О музыкальном экспрессионизме	263
Легенда и правда о джазе	273
Джордж Гершвин и его опера	288
«Порги и Бесс» и традиции «менестрелей»	302
Взгляд на оперы Бриттена	326
Ренессансная музыка как открытие XX века	330
Джаз и культура Нового Света	342
Значение внеевропейских культур для музыки XX века	368
Музыкально-творческие виды XX века	427
Список первых публикаций статей	469
Указатель имен	471

ВАЛЕНТИНА ДЖОЗЕФОВНА
КОНЕН

*ЭТЮДЫ О ЗАРУБЕЖНОЙ
МУЗЫКЕ*

Редактор *Е. Дурандина*

Художник *Ю. Боярский*

Худож. редактор *А. Головкина*

Техн. редактор *Г. Заблоцкая*

Корректор *Л. Апасова*

Подписано к печати 18/IX—75 г.

Формат бумаги 84×108¹/₃₂

Печ. л. 15,0 (Усл. п. л. 25,2)

Уч.-изд. л. 25,78

Тираж 8000 экз.

Изд. № 4532 Т. п. 1975 г. № 602

Зак. 123 Цена 1 р. 97 к.

на бумаге № 2

Издательство «Музыка».

Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6

Союзполиграфпрома при

Государственном комитете Совета

Министров СССР по делам

издательств, полиграфии и книжной
торговли.

109088, Москва, Ж-88,

Южнопортовая ул., 24.

