

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

АКАДЕМИК

Б. В. АСАФЬЕВ

ИЗБРАННЫЕ
ТРУДЫ

IV

ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ НАУК СССР

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
институт истории искусств

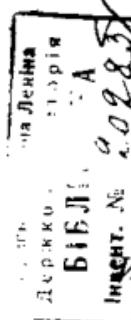
78.04
A-80.т.4
78.072

АКАДЕМИК

A90

Б. В. АСАФЬЕВ

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ



1226

Четвертый том
IV

ИЗБРАННЫЕ РАБОТЫ
О РУССКОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ
И ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКЕ



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

МОСКОВА

1 9 5 5

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

авторы И. З. ГРАБАРЬ, Д. Е. КАБАЛЕВСКИЙ, И. С. АСАФЬЕВА,
В. А. ВАСИНА-ГРОССМАН, В. А. КИСЕЛЕВ, Т. Н. ЛИВАНОВА,
Е. М. ОРЛОВА, В. В. ПРОТОПОПОВ,
С. И. ЛЕВИТ (отв. секретарь редакции).

РЕДАКЦИЯ ТЕКСТА, ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ
и ПРИМЕЧАНИЯ к РАБОТАМ О РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ —
В. А. ВАСИНОЙ-ГРОССМАН,
к РАБОТАМ О ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКЕ —
Н. А. ВАСИНОЙ-ГРОССМАН и Т. Н. ЛИВАНОВОЙ.

РАБОТЫ Б. В. АСАФЬЕВА
О РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЕ

*

РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В РАБОТАХ Б. В. АСАФЬЕВА

Трудно перечислить те многочисленные области музыкальной науки, в которых обращался академик Б. В. Асафьев в своей деятельности музыканта-ученого. Публикуемые в IV томе «Избранных трудов» работы Б. В. Асафьева дают читателю представление о необычайной широте его научного кругозора, о подлинном энциклопедизме замечательного советского музыканца, сочетающимся с глубоким проникновением в сущность каждого исследуемого вопроса.

Если статьи, опубликованные в предыдущих томах, были сгруппированы вокруг нескольких важнейших монографических тем, то статьи IV тома, особенно первой его части, посвящены самым различным проблемам музыкальной науки. Русское народно-песенное творчество, история русской музыкальной культуры, начиная с древнейших времен и кончая XX веком, связи музыки с другими областями художественной и общей культуры, с общественной жизнью, с бытом страны (в том числе интереснейшие исследования; о связях музыки с поэзией и литературой), музыка зарубежных стран, общетехнические проблемы музыкального искусства, музыкальное исполнительство — таков круг вопросов, затронутых в публикуемых работах.

Все многообразие тем отдельных работ, помещенных в первом разделе IV тома «Избранных трудов», объединяется общим понятием: «Русская музыкальная культура». Характерной особенностью большинства статей является именно то, что основная тема каждой из них вселедует во взаимосвязи со многими другими темами и проблемами, что по частному поводу нередко излагаются мысли, имеющие большое значение для разработки общих проблем русской музыкальной культуры. Это и позволило объединить статьи в одном томе, первый раздел которого дает читателю достаточно широкое и полное представление об отражении русской музыкальной культуры — с древнейших времен до наших дней — в научном наследии Асафьева.

Разнообразны не только темы помещенных в томе статей. Различен и тип работ. Некоторые из них предназначались для массового читателя — посетителя филармонических концертов. Таковы, например, брошюра из серии «Русская классическая музыка» — «Композиторы первой половины XIX века», изданная Московской филармонией как пособие для слушателей «музыкального университета».

Другие работы имели в виду читателя-специалиста и были напечатаны в музыкальных периодических изданиях или сборниках.

Однако и популяризаторские статьи и статьи специальные в равной мере являются плодом вдумчивого и глубокого исследования и различаются лишь формой изложения. В популярных работах мы встречаем часто мысли столь прямые и смелые, что они могли бы служить основными тезисами фундаментальных научных исследований. Серьезный творческий подход крупнейшего ученого Б. В. Асафьевым к пропаганде научных знаний является высоким примером для пачких музыкантов.

Работы, публикуемые в томе, писались Б. В. Асафьевым на разных этапах его пути и потому, естественно, носят различный характер. Если некоторые из них могут и сейчас служить отправной точкой в программой для дальнейших исследований (таков, например, дикт статьи «Музыка моей родины», создававшийся в основном в 1944—1945 гг.), то другие (написанные в 20-х годах) носят отпечаток упования автора модернистским искусством и формалистическими теориями. Они противоречивы и содержат, наряду с ценнейшими мыслями, мысли явно ошибочные.

В наиболее ценных работах, при всем разнообразии их типов и тематики, внимательный читатель без труда уловит одну основную, чрезвычайно плодотворную тенденцию: постепенное стремление Б. В. Асафьева изучать проблемы музыкального искусства в тесной связи с центральными для данной эпохи идеологическими проблемами, рассматривать музыкальную жизнь как одну из важных сторон общественной жизни. Не всегда это удавалось исследователю в равной мере: в некоторых работах есть черты примитивного социологизма (которому молодое советское музыкальное отдало особенно щедрую дань на рубеже 20—30-х годов). Однако почти в каждой из этих работ мы находим мысли, которые могут и должны быть развиты исследователями нашего времени.

Группируя работы, попавшие в первый раздел тома, по отдельным темам, мы должны отметить, что деление это условно, так как Асафьев почти никогда не исследовал той или иной проблемы изолированно: в работах о русской музыкальной классике мы встречаемся с постоянными экскурсиями в область народной песни и, наоборот, в статьях о народной песне находим интереснейшие мысли о творчестве композитора и воспитания композиторского слуха.

Народная песня привлекала Асафьева на всех этапах его творческого пути. Он знал ее не только по сборникам: он сам был одним из инициаторов и участников экспедиции фольклористов в северорусские районы, давшей исключительно плодотворные результаты.

Работы Асафьева, посвященные народной музыке, народной песенности, бесконечно далеки от установившихся в музыкальной фольклористике обычных методов исследования только струнтуры, ладовых особенностей, типов многоголосия и т. д. Русская песня была для Асафьева не предметом музыкальной этнографии, а живым, реалистическим художественным произведением, отражающим жизнь, быт и национальный характер русского народа. В этом Асафьев является одним из прямых продолжателей русской классической науки об искусстве.

Важно отметить, что для Асафьева, даже в ранний период его деятельности, народная песня была интересна не только теми ее сторонами, которые связаны с жизнью народа в его прямом, но главным образом как часть современного музыкального быта. Уже это одно ставило Асафьева в ряды наиболее передовых учеников-фольклористов. Этим, между прочим, и объясняется его особый интерес к народной песне творчество Чайковского, весьма своеобразно отразившего современные ему формы народного музыкального искусства.

Взгляд на народное искусство как на искусство живое, непрерывно развивающееся, получил наиболее яркое выражение в статье из цикла

«Через прошлое к будущему» — «О русском музыкальном фольклоре как народном музыкальном творчестве в музыкальной культуре нашей действительности. Отмечая как достижение советской музыкальной фольклористики интерес ее к современным формам народного искусства, Асафьев зорко видит и недостатки науки о народной музыке, а прежде всего ее замкнутость и пероритик схоластики.

«Наиболее чуткие композиторы», — пишет Асафьев, — невольно туждаются фольклористов, ибо видят в них либо начечников, каждый из которых иссчит и бережно хранит «еврей клад» народных напевов и ехидно подсмеивается, когда композитор «неправильно и недоточно» цитирует (словно в этом дело), либо акустиков-акустиков и расшифровчиков, которым дороги их узко профессиональные обобщения и которым дела нет до интонационных закономерностей музыки устной традиции и вообще до жизни народной музыки, ибо «здесь покоятся фольклора, а музыка — до творческих своих чередов»*.

Наука о музыкальном народном творчестве должна быть такой, чтобы она смогла стать основой музыкального образования композиторов и всей музыкально-творческой практики — такова главная мысль этой замечательной статьи, продолжающей сохранять свою актуальность.

Та же мысль о неразрывности творчества и интонирования в народной музыке развивается в статье «Композитор — имя ему народ», где Асафьев очень томко анализируют процесс возникновения некоторых стилистических особенностей народной песни в самой практике исполнения ее певцами. Статья эта целиком посвящена советскому народному творчеству и значению его для советских композиторов.

Чрезвычайно показательна для подхода Асафьева к проблемам народной песни его статья «О русской посениности», исследующая самые принципы русского народного искусства и творческое продолжение их в музыке классиков. Этой статьи нам еще придется коснуться в последующем изложении.

Таким образом, немногочисленные работы Асафьева, посвященные народной песне, составляют тем не менее большой и поный вклад в советскую науку о музыке. Они указывают советским музыкальным фольклористам верный путь, призывают их к совместной со всеми советскими музыкантами работе — созиданию социалистической музыкальной культуры.

* * *

Исследования и статьи Б. В. Асафьева о русской музыке посвящены главным образом композиторам XIX века — века русской классики. Здесь, естественно, выделяются две вершины — творчество Глинки и творчество Чайковского, хотя немало интереснейших творческих проблем поставлено исследователем и на анализе творчества Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, да и других, меньших по значению композиторов.

Но огромной заслугой Асафьева явилось то, что, обращаясь к вершинам русского музыкального творчества, он стремится самым тщательным образом выяснить, что именно и как именно подготовило появление величайших русских музыкальных гениев. В этом отношении особенно интересны его исследования предпушкинского этапа русской музыки. Восглавив в 1920 г. Разряд истории музыки Института истории искусств в Петрограде, Асафьев поставил в центре его работы изучение именно

* См. стр. 23 этого тома.

этого периода. Исследование самого Асафьева и группы его учеников вошли в сборник «Музыка и музыкальный быт старой России».

Русская музыка XVIII века привлекала к себе внимание учёных и ранее: назором хотя бы обстоятельные и ценные по содержанию в них фактические материалы работы И. Финдейзена. Однако Асафьев не только ввел в музыкальную науку новый, до того не изученный материал, но, что самое главное, нашел новую и верную точку зрения на русскую музыку до Глинки.

В этом отношении наибольший интерес представляет работа «Об исследовании русской музыки XVIII века в двух операх Бортиянского». Это статья не только о Бортиянском; здесь именно и устанавливается новая, научно обоснованная точка зрения на всю русскую музыкальную культуру XVIII века и шире — на задачи изучения музыкального искусства прошлого. Критикуя мысль историков музыки сосредоточивать свое внимание только на особо выдающихся, особенно ценных в художественном отношении пропадедниках, Асафьев говорит, что такой метод похож на то, «как если бы из эстетических соображений любитель природы составил бы описание какой-либо местности, внеся туда принятые его взору виды и особенности, но не упомянув о существенном и характерном, но для него не цепком. Или как если бы издать географическую карту, начиная на нее саера и реки, минуя болота и топи. К счастью, русская музыка XVIII века — не болото, но прогуливаться в ее рощах и лугах крайне трудно: инициа мгновенные карты, в которых спутаны все пути и перепутья, мешают с первого взгляда ориентироваться и постичь смысл и ход вещей»*.

Асафьев резко протестует против укоренившегося взгляда на русскую музыку XVIII века как на рабское подражание западным образцам. Не отрицая усвоения молодой русской культурой исторически сложившихся на Западе жанров, средств воплощения и приемов оформления, он все время подчеркивает творческий, «динамический» характер этого усвоения, историческая необходимость для того, чтобы ярче и полнее сказать свое, новое слово в искусстве.

Очень первым и точным словом находит Асафьев для того, чтобы охарактеризовать взаимоотношение гениальной творческой личности и ее менее заметных предшественников и современников (в данном случае речь идет о Глинке). «В творчество Глинки гораздо больше элементов от прошлого и от современной ему русской культуры, чем обычно думают**. Это положение Асафьева сейчас не вызывает споров. Но оно было выдвинуто им впервые, так как до того господствовал взгляд, что русская национальная музыка только с Глинки и началась. Асафьев настаивает на том, чтобы исторический процесс развития музыкального искусства, творческого многограничия, научился по всем его типам многообразии. «Следы этого процесса, — пишет он, — необходимо искать повсюду: в самых ничтожных и самых высоких произведениях, в непрестанной эволюции музыкального творчества и воспроизведения музыки, и в концертном зале, и в театре, и в школах, и в домашнем музелизации, и на улице, а не только в отложившихся формах или в оформленных энчантия***.

Статья «Об исследовании русской музыки XVIII века» не липисана, сделана, и противоречий: так, далеко не все принципиальные положения первой части статьи находят достаточно убедительную реализацию во второй части, посвященной анализу опер Бортиянского. Отвергая тезис об

* См. стр. 26 этого тома.

** См. стр. 27 этого тома.

*** См. стр. 27 этого тома.

«ученичестве» и подражательности, Асафьев все же слишком уж часто ссылается на западные образцы творчества русского композитора. Правильно отмечал творческое переосмысливание Бортильским жанра французской комической оперы и итальянской оперы-буфф, Асафьев лишь наредна, мельком и вскользь касается сочетания этих элементов с национальными чертами музыкального языка.

«Памятка о Козловском» относится совсем к другому типу работ. Это художественный очерк — портрет забытого польского композитора, работавшего в России в конце XVIII и начале XIX века, очерки, материалом для создания которого послужила в большей мере музыка, чем скучные и разрозненные биографические данные. Музыку Козловского Асафьев воспринимает как живой документ эпохи, перво отмечая, что в ней «соприсутствует и официальная поза, и искренняя скорбь, и героическое устремление, и насилиственная бодрость»^{*}.

Исследовательская мысль Асафьева оставляется не только на предшественниках Глинки, но и на тех его современниках, творчество которых ранее почти не привлекало внимания учеников. Сюда относятся авторы русского бытового романса — Алябьев, Варламов, Гурлев и знаменитый в свое время опальный композитор и автор известных романсов — Верстопольский. Их творчество Асафьев рассматривает в работах, посвященных романсу, и в небольшой, но чрезвычайно содержательной брошюре — «Композиторы первой половины XIX века» (1945).

В этом отношении показательно сравнение двух работ, посвященных русскому романсу: «Черты личной преемственности и имплотности в творчестве композиторов русского романса» (1917) и более поздней (1929) — «Этапы развития русского романса» (вступительная статья к сборнику «Русский романс»)**.

В первой из названных статей, представляющей собой, по словам самого автора, «анализ психологического содержания» русского романса, Асафьев рассматривает покоящую лирику как область наиболее яркого выражения внутреннего мира композитора. Самый термин «личная преемственность» следует здесь понимать именно как «выражение личности». Романс как существеннейший элемент музыкально-общественного быта здесь еще не рассматривается. И потому не случайно, что имена популярнейших авторов бытового романса здесь даже не названы, зато большое место уделено уточненной и более менее лирике русского модернизма.

Совсем иной характер имеет статья «Этапы развития русского романса». Она не свобода от ошибок и заблуждений; характерно для рубежа 20—30-х годов стремление к социологизации в научном анализе наложило на статью свой отпечаток. Ошибочным является и стремление авторов к уточнению смыслового значения, («семантики») отдельных интонационных оборотов. Но отбросив эту наносную «дань времени», мы не можем не отметить в ряд отдельных ценных мыслей, и метких наблюдений, и общую весьма прогрессивную тенденцию: рассматривать в лирический жанр как своеобразное выражение общественных настроений. Более половины статьи уделено творчеству скромных «бытовых лириков», и эти страницы (особенно посвященные Алябьеву) — по новизне и сплешести трактовки материала — являются едва ли не самыми интересными.

* См. стр. 36 этого тома.

** Сб. «Русский романс». «Academia», М.—Л., 1930.

Характерная эзопечка отдельных тем в научном наследии Асафьева, мы будем касаться в статьй, не вошедших в настоящее издание.

Так, Асафьев отмечает, что на примере чуткого творчества Алябьева можно видеть, как развивалась романная тематика от 20-х до самого начала 50-х годов XIX века, как лирика дружбы и любви соплетается с лирикой одиночества и как в заключительной стадии творчества композитор приходит к тематике бытового жанра и к мотивам социальной бедности и покинутости. В сущности, в этой статье Алябьев вторично рассматривается не только как автор «Соловьи» и цесаревских популярных лирических романсов, но и как композитор, откликнувшийся на общественно значимые темы.

Наиболее полно охарактеризована музыка прещественником и современником Глинки в небольшой, но весьма содержательной брошюре «Композиторы первой половины XIX века», предназначеннай, как об этом уже упоминалось выше, для слушателей музыкального университета. Брошюра, несмотря на небольшие ее размеры, является глубоким научным исследованием, в котором дана цельная и яркая картина русской музыкальной жизни во всей ее многообразности, в перекрытой связи творчества передовых композиторов с народным песенным искусством.

В этой работе Асафьев характеризует творчество Алябьева, Верстовского, а также Капнина, Дегтярева и других композиторов XIX века, еще менее известных письмом современникам. И как бы ни была лаконична характеристика каждого из них, она всегда остается меткой и верной. Яркости общей картины способствует талантливое использование живых документов эпохи — писем и воспоминаний, в отборе и комментировании которых сказывалась не только эрудиция историка, но и вкус художника.

Как бы самостоятельным ответвлением от работы «Композиторы первой половины XIX века» является статья «Композитор из плена славяно-российских бардов: Алексей Николаевич Верстовский». Название ее очень точно передает направленность статьи, посвященной анализу музыкальной стилистики песен Верстовского и его оперы «Аскольдова могила». Асафьев приходит к выводу, что в творчестве Верстовского нашел выражение «славяно-российский стиль трактовки русских песенных интонаций», возникший в результате исторически закономерного сближения русской и западнославянских песенных культур. Этот взгляд на Верстовского Асафьев противопоставляет другому, нередко встречавшемуся в музыковедческих работах, где оперы Верстовского рассматривались как переносение на русскую почву традиций немецкого романтизма.

При всей эскизности данной статьи (относящейся к любомуму Асафьевым жанру «памятки») в ней много наблюдений и обобщений, способствующих дальнейшей разработке этой темы исследователями.

Значение творчества Верстовского Асафьев касается и в статье «Наследие» — первой из цикла статей «Музика моей родины». Статья эта имеет целью проследить истоки русской музыкальной культуры вплоть до древнейших письменных памятников русской музыки — «свода мелодий „Знаменного роспева».

Таким образом, Асафьев на протяжении своего пути ученого-музыковеда не раз обращался к теме «окружения» Глинки, трактованной им очень широко. Вопрос о творчестве Глинки, так подробно и любовно им исследованном, остается центральным и в данной теме. Все работы Асафьева о русской музыке XVIII и первой половине XIX века имеют конечной целью объяснить Глинку, показать, как творчество основоположника русской музыкальной классики вырастает из русской почвы, глубоко уходя в ее корни.

* * *

Среди работ Б. В. Асафьева, посвященных русской музыке, особенно выделяются циклы статей, созданных в 40-е годы: «Через прошлое к будущему» и «Музыка моей родины». Вся манера изложения мысли свидетельствует о том, что Асафьев-ученый в этот период находился в расцвете творческих сил. Здесь достигнута полная свобода владения материалом; статьи поражают неожиданными, но всегда меткими и целесообразными аналогиями и сопоставлениями; исследователь охватывает своей «абсолютной памятью» и острой анализирующей мыслью все богатство русской музыкальной классики.

Книга «Музыка моей родины» — это живой поэтический рассказ о том, что вдохновляло русских композиторов, как отражалась в их творчестве жизнь и многообразная действительность. Для того чтобы написать такую книгу, недостаточно было изучить и проанализировать русскую музыкальную классику, нужно было ее услышать, ощутить тонким слухом художника-музыканта. Нужно было услышать и «большое» и «малое»: и широкое драматургическое движение русских симфоний и тончайшее ювелирное плетение обработок русских народных песен. И потому эта книга учит читателя прежде всего слышать музыку и то, что вложено в нее композитором.

Но все в этой книге равносили, и не со всем мы можем согласиться. В первой статье цикла, уже упоминавшемся выше «Напутствии», наибольшее внимание исследователя обращено на свод древних церковных мелодий — «Знаменитый роспись» — памятники, художественное значение которого далеко выходит за пределы искусства, обслуживающего культ. Асафьев правильно отмечает проникновение принципов народного интонирования в эти мелодии. Своебразная суродая красота их настолько пленила Асафьева, что он без обиняков ставит эти мелодии в один ряд со «Словом о полку Игореве», что, конечно, является не только преувеличением, но и пропагандистским сближением явлений, различных по жанру, тематике, направленности.

Остальные же статьи, входящие в цикл, можно без колебания причислить к лучшим страницам наследия Асафьева.

Статья «О русской песенности», следующая за «Напутствием», посвящена тому *принципу песенности*, который составляет сущность музыкального мышления и в русских народных песнях и в самых сложных и «широкохватающих» произведениях русских композиторов. Собственно о яркой песне здесь сказано немного, но в немногих словах здесь дана очень первая характеристика русской песни как выражения национального характера. Полемизируя с привычным пониманием русской протяжной песни как «унитой», Асафьев справедливо утверждает, что «подлинная природа русской протяжной песни никак не в смиренномудрии и унынии, а в сопротивлении тяготам жизни»*. Здесь Асафьев в сущности разнивает мысль Белинского, который, говоря о грустных русских напевах, подчеркивал, что «это грусть души крепкой, мощной, несокрушимой». Меткие слова находит Асафьев для характеристики ярко-песенного юмора: «Лесковским словесным зазубринам можно уподобить искусство частушечных наигрышей с их синкопами, ...загитками, словно с цепнейших рукописных миниатюр, и хитроумнейшей акцентуацией»**.

В этой замечательной статье, как и в рассмотренных выше статьях, специально посвященных народной песне, Асафьевставил своей целью

* См. стр. 78 этого тома.

** См. стр. 79 этого тома.

обратить внимание советских композиторов на богатства народной песни. В статье показано, как глубоко использовали классики русской музыки принципы народной песни, совсем не ограничиваясь призрением ее в качестве материала для обработки или цитирования. Вспоминая ее творческий опыт очень различных композиторов — Бородина и Чайковского, Лядова и Танеева, Асафьев подчеркивает их общее стремление к русской песенности как выражению души народа.

Как почти все работы данного периода, статья «О русской песенностии» завершается экскурсом в советскую музыкальную культуру, анализом истоков и сущности массово-песенного движения в его связях с народной музыкой.

Две последующие статьи — «О русской природе и русской музике» и «Русская музыка о детях и для детей» — посвящены, казалось бы, более частным темам. Но том-то и значение книги «Музика моей родины», что и частные темы исследуются как выражение больших принципиальных тем. Асафьев убедительно показывает, что в центре внимания русских композиторов всегда стоял образ русского человека и русского народа. Анализируя многочисленные и многообразные русские «музыкальные пейзажи», исследователь-художник раскрывает их «одухотворенность», данную от простой звукописи. Может быть, особенно убедительно и образно ярко этот взгляд на «природу в музыке» выражен в строках, посвященных «Буре» Чайковского. В этой музыке, как справедливо утверждает Асафьев, проявилось «родство природы и человеческой душевной жизни. Она слиты в одном порыве — жить, жить, жить, чувствовать ритм волн, радость света и роскошь крестов и красоту расцветающей любви». Чувство природы переходит из этой стадии в раскрытие жизненосущения действительности, в поглощению всего мимолетного и отдельного в великом цельном чудстве»*.

Рассказывая об отражении в русской музыке мира детей, Асафьев сумел по-новому раскрыть глубокое психологическое содержание в давно известных пьес из «Детского альбома» Чайковского, в детских песен-прибаутках Лядова, в «Детской» Мусоргского.

В статье «Русский народ, русские люди» Б. В. Асафьев, говоря о том, как характеризовали русские композиторы образ народа и образы отдельных героев, высказывает глубокие и плодотворные мысли о творческом методе русских классиков, о том, как они отражали в своей музыке различные явления русской действительности.

Статья «О чужих странах в людях» далеко выходит за границы, определенные в заглавии. Она изобилует экскурсами, многие из которых могли бы развернуться в самостоятельное исследование.

Таковы, например, экскурсы в область анализа произведений русских композиторов на темы и сюжеты западной поэзии и литературы (и даже музыки — поскольку апализируется «Монартинца» Чайковского). Точно отступление о русском лейтмотивизме, который определяется Асафьевым как «ежиний, в ходе внутреннего действия становящийся комплекс мотиваций, характерных для данного действующего лица»**. Таковы, наконец, отталкивающиеся от основного изложения рассуждения о русском балете — тема, волновавшая Асафьева и как композитора.

Но при всей кипроповизационности изложения через эту статью проходят оркестра очень важная мысль: культура иных народов для русских композиторов вовсе не только предмет любопытства. В русской классической музыке находит выражение «человечайшее искусство общения» различ-

* См. стр. 92—93 этого тома.

** См. стр. 134 этого тома.

ных национальных культур, получившее столь широкие возможности для развития в советскую эпоху.

Статья цикла, названная Асафьевым «Не заключение, а пролог», целиком посвящена советской музыке. Она найдет себе место в освещение в пятом, последнем томе настоящего издания.

* * *

Особую, очень характерную для исследовательского облика Б. В. Асафьева область представляют его статьи об отражении в музыке русской поэзии и литературы. Асафьев был не первым исследователем, обратившимся к данной теме (назовем, например, вдумчивые и серьезные статьи С. Булич). Но он первый дал этой теме эстетическое направление, так как до него обычно ограничивались перечислением и характеристикой музыкальных произведений, написанных на те или иные литературные темы и сюжеты.

Большинство таких работ Асафьева, с одной стороны, концентрируется вокруг темы «Пушкин и музыка», с другой — вокруг проблемы русского романса. Естественно, что эти области тесно соприкасаются, так как поэзия Пушкина нашла наиболее широкое и многообразное отражение именно в русском романсах. Но уже в ранних работах Асафьев выходит за «факторологические» рамки этой темы и ставит вопрос в эстетическом плане. Таковы его статьи в сборнике «Орфей»* — «У истоков жизни» и «Стихотворения в современной русской музыке». Первая из них посвящена раскрытию музыкального начала в самой поэзии Пушкина, во второй Асафьев исследует вокальную лирику Метцнера на пушкинские тексты, причем подвергает строгой критике его музыкальную интерпретацию стихов Пушкина. Наиболее полное выражение темы «Пушкин в русской музыке» мы найдем в статьях 40-х годов, о которых речь пойдет ниже.

Границы темы значительно расширяются во вступительной статье к «бесконечной, иографической» работе «Русская поэзия в русской музыке» (1922). Несмотря на скромное назначение этой работы — служить пособием при организации школьных литературно-художественных вечеров, эта статья затрагивает ряд важных проблем русского искусства. Не ограничиваясь простой констатацией художественных фактов, автор при всей лаконичности статьи пытается в ней дать ответ на вопрос: что искали и что находили в творчестве того или иного поэта русские композиторы? И в большинстве случаев он находит убедительный и обоснованный ответ. В этой статье чувствуются следы увлечения Асафьева модернистской лирикой, а с другой стороны — педосценка им некоторых выдающихся произведений классической русской музыки. Но, несмотря на это, основные ее положения до сих пор сохраняют значительный интерес.

Ту же задачу — помочь школьно-клубной работе — ставили и статьи Асафьева, напечатанные в книге «Классики и современники: писатели на вечерах художественной литературы и общественно-революционных праздниках» (Иваново-Вознесенск, 1927).

Книга эта представляет собой как бы «расширенный варпант»: рассмотренной выше вступительной статьи, охватывая не только русскую поэзию, но и прозу. При этом автор не ограничился здесь рассмотрением музыки, написанной на тексты или на сюжеты тех или иных литературных произведений.

Для включения музыки в программу литературных вечеров Асафьев

* Сб. «Орфей», № 1922.

привлекает произведения, составляющие часть музыкального быта той или иной эпохи, входящие в «музыкальную атмосферу» того или иного писателя. С другой стороны, он пытается прояснить литературно-музыкальные параллели, руководствуясь эволюцией эстетического содержания произведений.

Рассматривая первую из отмеченных нами линий, нужно выделить очерки, посвященные писателям, чье творчество почти не нашло отражения в музыке, и исследованием «музыкальной атмосферы» которых никто поэтому не занимался.

По скучным упоминаниям в мемуарной литературе, но отдельным, часто исколкаль, брошенным фразам в литературных произведениях Асафьев вспоминает и тонко воссоздает музыкальную среду в музыкальные интересы поэтов-декабристов, Тургенева, Герцена, Белинского, Достоевского, Глеба Успенского и других.

Вторая линия — сложнее и противоречивее. Иногда Асафьеву удается найти первые и глубокие музыкально-литературные аналогии. В этом отношении много интересных и плодотворных мыслей есть в очерке «Чехов и музыка», где композитором, особенно близким к Чехову самим тоном своей проприи, издан Рахманинов.

Но никак нельзя согласиться с параллелью «Достоевский — Чайковский», появляющейся в очерке о Достоевском. Натянутые сравнения находят и в очерке «Горький и музыка», одном из наименее удачных.

Б. В. Асафьев интересовался отражение в музыке образов не только русской, но и зарубежной литературы. Еще в 1921 г. он пишет работу «Давто и музыка», вторая глава которой посвящена музыкальным произведениям, так или иначе связанным с образами поэзии Данте, начиная с каноном итальянских музыкантов, современников Данте, и кончая Танеевым и Рахманиновым. Как и в статьях, посвященных русской поэзии в русской музыке, Асафьев стремится исследовать самую сущность вопроса: что именно находили и чем вдохновлялись композиторы в творчестве великого итальянского поэта.

В этой статье для ясно обозначающихся центра: образы Данте в творчестве Листа (и в связи с этим очень интересные мысли о программности музыки) и в творчестве русских композиторов. Эта часть разработана наиболее подробно и любовно. Асафьев очень интимательно следит за тем, как русские композиторы находят свой собственный путь к поэзии Данте. Некоторые строчки, посвященные «рассказу Франчески» в симфонической фантазии Чайковского, замечательно раскрывают в первое опущение дантовского образа Чайковским и в то же время очень русскую его трактовку: «В русском искусстве рассказа,— пишет Асафьев,— всегда наличествуют как естество, прелест кротости, застенчивости и вместе с тем простоты. Как будто неловко раскрываться, не стоит, стыдно! а рассказ льется тихой ласковой струей, без возмущения, без поэмы, только как рабская жалоба на судьбу»*.

Мы подходим теперь и самой значительной теме данного раздела — «Пушкин в русской музыке». Эта тема намеренно была оставлена нами в стороне при рассмотрении ранних статей Асафьева: в них он только лишь подступал к теме, пытая его и полностью реализовав свои намерения только в статьях 40-х годов.

Однако и в ранних статьях, часто противоречивых, можно видеть версии Глинки и Чайковского высказывания некоторые мысли, получившие развитие в книгах «Глинка» и «Евгений Онегин». Таково, например,

* «Данте и музыка», № 1921, стр. 46.

противопоставление образов Руслана и Ратмира: одного — как искателя прекрасного, другого — как искателя прелестного, т. е. прельстительного. Такими еще не развитые намеки на выполнение Чайковским темы долгая в образе Татьяны.

В статье «Пушкин в музыке» из рассмотренной выше книги «Классики и современные писатели» есть уже высказывания о переосмысливании Глинки юношеской поэмы Пушкина в духе богатырского эпоса. Однако все это не более чем «зерно», так как в этот период у Асафьева не сложился еще исторически верный взгляд на эпоху Пушкина — Глинки. Асафьев не сумел увидеть крепких связей передовой художественной культуры первой половины XIX века с народом, си преувеличивая связь ее с анимиреизмом, с культурой «барства». Лишь впоследствии, когда эта эпоха была им изучена в свете марксистско-ленинской теории, когда в его представлениях о ней заняло должное место тема народа, тема Отечественной войны 1812 года, движения декабристов — получила иную и более глубокую трактовку и тема «Пушкин и музыка».

В посмертной статье «Пушкин в русской музыке» (представляющей собой сокращенный вариант одной из лекций цикла «Пушкинские чтения») подчеркнуто, что русских композиторов привлекала в поэзии Пушкина прежде всего ее гуманистическая сущность и что именно это и получало отражение в музыке. Эта «музыка рождалась из столь высокой культуры сердца и чуткого к его зовам интеллекта, которая безусловно, в своей открытилизованности, в своей чистоте, ясности и простоте принадлежала только Пушкину, его мысли, его мастерству, его словам, им граненым, его искусству, его стихам и прозе, его драматургии, словом, его мироощущению» *.

Эта мысль конкретизируется на примерах из творчества русских классиков — Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского. И не случайно даже в беглом перечне лучших романсов из слова Пушкина Асафьев находит место для краткого, но очень меткого упоминания о «Вакхической поэsie» Глазунова, которую он характеризует как «светлый, лучистый, ясный своим артистическим мироощущением гими солицу, музам и разуму...» **.

* * *

В периодических изданиях рассеяно множество рецензий Асафьева, отражающих русскую концертную жизнь на протяжении ряда лет. Асафьеву приходилось близко наблюдать выдающихся русских исполнителей — певцов, пианистов, дирижеров, в искусстве которых он всегда стремился схватить самое существенное, индивидуальное, отличающее их от других исполнителей. Из этих наблюдений иногда рождались замечательные очерки — портреты исполнителей, воссоздающие их облик с поразительной художественной правдой. Таков, например, публикуемый в настоящем томе очерк о Шаляпине.

Уже в ранней статье о Шаляпине (1918), получившей примечательное название «О песне и песенности», Асафьев понял и оценил в творчестве гениального русского певца главное — его крепкую связь с русской народной песенностью.

О русской песенной интонации как источнике «естественного пения» русских оперных певцов говорит Асафьев в статье о Большом театре, кратко излагающей всю его историю. Здесь мы видим еще одно выражение

* См. стр. 145 этого тома.

** См. стр. 145 этого тома.

лен, центральной для всей деятельности Асафьева — музыковеда: только на прочном основании народного искусства может базироваться подлинное мастерство.

Очерк о Шалиппине, написанный как воспоминание о личных встречах с великим артистом, содержит ценинейшие наблюдения над самым процессом музыкального исполнения — посоздания в живых звуках композиторской записи, всегда в той или иной мере условной. Асафьев вспоминает, как Шалиппин искал и находил в каждом отдельном случае единообразную интонацию, как иногда он «досоздавал» лишь намеченный композитором музыкальный образ.

Рассказ об исполнении Шалиппиным партии Олоферна из «Юдифи» Серова представляет собой очень большую ценность в этом отношении и весьма поучителен для наших исполнителей.

* * *

Из обзора пажнейших статей Б. В. Асафьева, посвященных общим проблемам музыкального искусства, видно, как широк круг этих проблем, как пытливо и выдумчиво разрабатывались они советским ученым. Среди множества его статей почти нет «случайных», малозначительных. Даже в тех, которые явились откликом на какое-либо частное событие музыкальной жизни, Асафьев всегда стремится ставить большие проблемы искусства, стремится разглядеть в каждом таком явлении характерные, типические черты.

В этом прилична жизненной ценности его научного наследия.

B. Васина-Гроссман

КОМПОЗИТОР — ИМЯ ЕМУ НАРОД

За всеми — и яркими и только удачными музыкальными произведениями отдельных композиторов звучит, созидаясь и расцветая, всегда рождающаяся по исконным навыкам и из уст в уста передаваемая музыка народа — музыка устной традиции. Ее немыслимо рассматривать глазом. Она настолько коренится в живой интонации, в «смысленном воспроизведении», притом постоянно варьируемом от поэзии к песне и инструменталиста к инструменталисту (а когда образуется ансамбль, то во взаимном соревновании), что только постоянным, упорным наблюдением слухом можно приучить себя постигать закономерности в происходящем процессе живого интонирования. На все события исторической жизни народа описывается его музыка, всегда чутко следя за действительностью и быстро находя соответственные ритмические и мелодические навыки, постепенно образующие стиль эпохи. Чуткий композитор, если только ему свойственно умение (прибавим — и желание) слушать «устную музыку» в ее природе, не сквозь призму личных и условленных «норм сочинения», конечно, пытается этими жирыми впечатлениями и либо стихийно, инстинктивно, либо глубоко вдумываясь в происходящее, преломляет их в своей практике.

Но когда сравниваешь — если удается уловить источник слуховых впечатлений (устный живой источник — народную интонацию, разумеется, а не плакату из сборника, т. е. при всей точности записи или расшифровки все же не омертвленную интонацию) — когда сравниваешь звукобраз и его «жизнь» в народных устах с тем, как его «остатки» передаются или перенитонируются композитором, ощущаешь глубокую досаду. Досаду на то, что индивидуальный композиторский слух все еще не обладает методом не случайного, а «логического» постижения народной интонации. Или если слух схватывает чутко, то веками наложенная «машинка» мышления в нормах так называемой — в противоположность народной — художественной музыки просто не обладает необходимыми здесь тонкими щупальцами, чтобы помочь индивидуальному слуху обобщать впечатления, не теряя всей жизненной прелести живых интонаций и характера их интонирования в устах народа и в пальцах умельцев — народных музыкантов-мастеров. Слишком длительная была разрыв между художественной (индивидуального изобретения) музыкой и «музыкой массового обихода» — народной. Невольно сказывается привычка композиторов при всей любви к родному народному искусству расценивать его по несвойственным

его эстетические нормы и притом еще не принимать во внимание качество живого музенирования, не понимая, что вся практика народной музыки соединяет в себе изобретение и показ тут же в общении со слушателями, среди которых есть не просто тонкие судьи, а «опытные знатоки», отлично разбирающиеся в том, как это делается. И вот композитор, в сущности, фиксировал в своем сознании линии прекрасные линии напева, которые он, пронитонировав по-своему, мастерски или механически обрабатывал.

Не буду плаваться в подробности, как и сколько творческих утилита и вкуса вложили русские композиторы-классики в познание народной музыки и ее прелестей и насколько успели в данном отношении композиторы советской современности. Когда сравниваешь, повторю, то, что происходит в непосредственной «устной практике» народа, с тем, что и как отражается в музыке композиторской, хочется, чтобы скорее, скорее, отдалые, глубже шло постижение этой практики. Тут мало одного холстя, с одной стороны, и умножения записей — с другой. Надо искать методов в способах воспитания слуха через освоение закономерностей переднего ляготирования и через соответственное обобщение их в музыкально-педагогическом опыте. Композиторы должны в товарищеском кругу обращать внимание не только на количество «цитат из фольклора», но, в особенности, на ляготационный момент: бывает, что в сочиненной музыке бальзам «народно-intonационной правды», чем в обработке цитатного материала, с пытлом, как «кантус фрагмус»¹, охраняемого от изменения. Но довольно об этом.

Важно, что среди композиторов процесс интонационного познания «музыки устной традиции» происходит, и результаты его целико не только в громадном, широко ветвистом песенном движении. Скорренно естественно, что в давнем отшении композиторов можно делить на две основные категории с оттенком внутренней конфликтности между ними. Одни — непосредственно на лету подхватывают услышанные напевы и обороты и быстро приспособляют свое мастерство к тому, чтобы вернуть наблюдение в массовую практику под новой оболочкой. Нельзя отрицать ценность этого «метода», сохранившегося в народной практике. Другая категория — другой плюс. Здесь живые наблюдения постепенно отстаиваются, отливаются и преломляются в сознании композитора-мастера, пополняясь все новыми и новыми. Мало-помалу они инкрустируются в индивидуальное художественное проплыведение. То мелькает сочневая обрядовая поповка, рядом возникает красивый подголосок, одушевляя течение голосов по прекрасному в своем вековом русле классическому голосоведению. Вдруг мерзкий тактово-инструментальный ритм классического периода сдается перед импульсионной волной ритма тонического², ритма акцентов различной степени и силы или под мощным воздействием народного характера национальных, широкого плавного дыхания. Композитор стремится ее «раскрыть — разглядеть», одухотворить ею сам дальнейшее движение.

На инкрустование народных элементов образуется слой навыков, составляющий своего рода врессинг средств техники народного музенирования, а вместе с тем источник неуловимого словесного нового музыкально-художественного воздействия. Над такими произведениями уже веет живое воздействие народной интонации, происходит ее органическое включение в индивидуальный стиль. Не следует преувеличивать. Нельзя еще назвать произведение, в котором на подобного рода навыков уже сложился бы полный монументальный стиль, в давняя трещина между народным художеством и художеством индивидуальным замкнулась бы в основном единство того и другого мастерства еще полнее, чем в гениально имеются, и чуткий слух их повсеместно ощущает.

Вполне естественно, что арепой, где сталкиваются и скрещиваются массово-художественные и индивидуально-художественные тенденции и сплоченные навыки, является область массовой песни. Конечно, тут лаборатория, тут и борьба, тут и истоки воздействий на творчество в области крупных форм. Разнообразие борющихся направлений и сил тут чрезвычайное. Содержание массивов песенности — от сатирической, публицистически острой и лаконичной лягушки-частушки до песен-дум, песен народного гнева, песен о строительстве родины, от лирической взволнованности «песенного романса» (особенно на темах расставания, прощания) до глубокой лирики песен протяжных, песен сосредоточенной мужественной скорби — требует безмерного разнообразия и гибкости навыков и тончайших дистанций в оттенках и характере каждого отдельного мотива, все равно, будь то вокальная попевка или инструментальный наигрыш.

В одних этих наигрышах столько непосредственно народного юмора, смеха, лукавой издевки, острой наблюдательности, что из этого содержания составляется в его музыкальном отражении целый громадный короб ритмических (особенно ритмических!), мелизматических, колористических и гармонических «новостей», свидетельствующих о неистощимой изобретательности народной музыкальной творческой практики. А казалось бы, круг основных характерных интонаций, ритмо-формул и пальцевых технических навыков тут должен быть очень ограничен. Я пробовал как-то для себя собрать и обобщить полученные из наблюдений в данной области народных скерцо. Пришлося созаться себе в ограниченности слухового горизонта. Сравнительно легко поддается уяснению сфера народных протяжных песен, но область скерцо, самая острая, живая, подвижная — недостатчина для словесного описания (разумею: в отношении интонационно-конструктивной техники). В схваченных и подмеченных композиторами особенностях — лишь каплю величественного юмора и иронии, выявляющихся в живой царской практике.

Не дается в полной мере композиторскому сознанию и хоровая народная техника в ее гибких переходах одного состава голосов в другой (одинсон, двух-, трех- и редко четырехголосие), в постоянной «распевности». Даже в количественном отношении число применяемых в композиторской практике приемов народно-хорового голосоведения иначточно в сравнении с возможностями.

В народной инструментальной гармонии выработались своеобразные колоритные комплексные звучания, связанные с изощренной мелизматикой. Тут еще играют большую роль акцентный ритм и «стиль неожиданностей» (неожиданных вступлений голоса или целого аккордового комплекса, различного рода «подхватов», смещенных акцентов, очень остроумных переносов), которые разно проявляются в инструментальной и хоровой интонации.

Этот «стиль неожиданностей» в опытном воинском ансамбле трехчетырех «соревнователей» достигает остроумнейшей «техники стимулирования длительности» напева и оттягивания каданса-концовки. Способ: не только медленное «распевение», но «подхваты» и «переводы» из регистра в регистр «фраз» и «фрагментов»; голос, как цветок, будто на глазах вырастает, словно из-под земли. Несколько раз в Ленинграде, в поездках пригородной железной дороги удавалось слышать состязавшихся в этой практике краснофлотца. В одном же из пригородов Москвы можно было целыми вечерами просиживать летом у реки, слушая приближающиеся и удаляющиеся лодки, и долго звучало разнородное ансамблевое музикацию с постоянным применением «стиля неожиданностей» — стиля соревнующихся умелцев. Понятно, что ритм составляет тут сдача ли не главенствующий жизнерадостный стимул данного рода практики.

сочетаясь с тончайшей смысловой интонацией в замысловатый аукновой узор. Вот где чувствуется подлинная жизнь искусства, ибо во всей этой практике нельзя не ощущать воздействия вкусовых художественных настроек, художественного «чувствия моря» и стилевого отбора материала в четких целесустримленных формах.

Хотелось бы еще на многое обратить внимание в практике современного народного музыцирования, особенно в связи с гигантским ростом самодеятельности и образующимися органическими связями с классическим и современным профессиональным мастерством, да боюсь, что очерк примет слишком теоретический, специальный оттенок и слишком разрастется. Сосем впритык наименее только на интересный процесс то ли возрождения, то ли преломления замечательной по своей исторической роли — внедрение маршиевой ритмии в народное сознание! — области канта. Это не область русско-народной по истокам, но, попав в массы, она восприняла воздействие «распевости». В студенческой, в рабочей песне «канты» испытывали тоже своеобразную трансформацию. Так или иначе, но он дожил до современной гошетской массовой маршиевой песни и теперь в глубоко проломленном облике вступает, пожалуй, в трехсотлетнюю пору своего существования, став действительно нововременно популярным явлением массовой музыкальной культуры. Через кант в его преображенном стиле очевидно проявляется обобщение индивидуального композиторского творчества в области распевно-маршиевой песенности с запрограммами массового восприятия. Тут действует в русской молодежи пока еще не разгаданное свойство массового воздействия нескольких сочно-дикционерских интонаций*. В свое время исключительная длительная популярность «Аскольдовой могилы» Верстовского, многих вокальных произведений Даргомыжского и целого ряда бытовых песен-романсов во всее называемых авторов была связана с «сознанием» повсеместно любимых мелодических попенок, основанных на двух-трех характерных интонациях. Почему эмоциональное содержание именно этих интонаций обладает таким интенсивным воздействием — не берусь сказать. По моему ощущению, в них есть жизнерадостное чувство душевного приволья, широкий, притягательный идет, полнота дыхания, даль и размах горизонта, — при этом образные сравнения, а не даю буквальные переводы, ибо не ведаю таких, так сильных в этих интонациях их музыкальная суть, на другое искусства не переводимая. Так ведь случается и в лирической поэзии. И факт — как в данном случае — есть факт.

Дело не только в том, чтобы найти такие популярные ходкие попо-дни. И сколько есть мелких песен и романсов, в которых подобный материал лежит. Дело в том, чтобы почувствовать современность творческой работы над этим материалом, а главное — так его выangkanить, выковать, чтобы он отвечал современной массовой психике. В музыке такое аплекстие, особенно популярных интонаций — явление, постоянно происходящее.

У нас мало занимаются научением русского канта как обширной области популярного интонирования. Сущность канта в его русском преломлении — сочетание возможности «распевать» паков с четкостью тактовых границ и мерности метра, т. е. со свойствами музыки, которые и стилизуют и организуют движение, поступок, ходьбу. Это же военный марш в песне-канте и существуют возможности: петь ее в восторженно-созерца-

* Обобщающий пример — начало арии «Глянуть с Нижнего» в «Чародейке» Чайковского.

тельном «гимническом» состоянии без движения и петь, двигаясь, в мас-
сом шествии и обычной прогулке. Конечно, этот стиль поэзии не
мог не привлечь и, раз привившись, [не] найти многообразные прелом-
ления. Сейчас массовая песня находится в какой-то еще не совсем ясной,
но неизбежной новой стадии расцвета.

Об этом, о полном содержании и новой зарождающейся стилистике
массовой песни говорят письма с фронта, где первое искусство «музыки
устной традиции» живет полноценной жизнью: там настоящий пульс
современной поэзии, что естественно и понятно. Где *народ смерть*,
там победоносное житье. И во всех случаях народное музыкальное искус-
ство «устной традиции» окажетсяпереди в силу присущей ему чуткости
и вдохновенности действительностью и благодаря отысканным свойствам
и насыщенным массового мастерства. Поэтому композитор — или *ему народ*
воздействует на весь многогликий мир музыки во всей его разносторонности,
то ли непосредственно в композиторских наблюдениях и дататах,
то ли через сеть посредствующих интонаций, то ли в жанрах различного
рода обработок, то ли воспитывая в особо одаренных композиторах чувство
народности музыкального языка до величия, капитальнейших обоб-
щений народной музыкальной практики в высших формах музыки. Тогда
индивидуальный композиторский ум органически преломляет музы-
кальную интонацию, как мысль-думу и душу народа. Так было у нас с
Глинкой, Чехословакии со Сметаной, в Польше с Шопеном, в Норвегии
с Григом, а по Франции исключительно с Рамо, национально интеллектуальными
гениями, и Мейслем — штормцем революции.

Итак, в основном, в существенном в музыке, в ее ритмо-пульсе и ее
интонациях всегда слышится то, что поет и о чём поет родина в постоянно
расцветающей музыке коллективного художественного опыта — в дви-
жимой живыми интонациями музыке и музацировании народа.

28 июля 1942 г.
Ленинград

О РУССКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ФОЛЬКЛОРЕ КАК НАРОДНОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ НАШЕЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Столь длинным заголовком для невольно краткого очерка о глубокой теме приходится воспользоваться, чтобы предварить, что в данном очерке вовсе не будет речи о разновидностях форм фольклора или путях его сбережения и изучения. За 25 лет после Октября в области собирания, записи и расшифровки песенной и инструментальной народной музыки сделано бесспорно много, и сделано по существу. И это по всему СССР. Издано значительно меньше, и притом многое качественно лучше еще ждет обнародования. Но в целом, и с точки зрения количественной и в отношении методическом, познавательно-исследовательском — работа музыкальных фольклористов стоит далеко впереди, в сравнении с деревоэволюционным прошлым русской фольклористики, грани которой чрезвычайно расширились и сфера разрослась.

Не об этом мне хочется напомнить здесь и сейчас. Дело в том, что одной из особенно характерных особенностей советской музыкальной культуры является процесс сближения и слаживания, в силу искусственно созданного размежевания, области «музыки устной традиции», т. е. фольклора, и так называемой *музыки художественной*, т. е. музыки отдельных крупных индивидуальностей и вообще музыки и музенирования профессиональных и профессиональных организаций в городах. Это искусственное размежевание вполне естественно привело и эстетическому отношению к народной музыке, как «базаричной сокровищнице», откуда композиторы в пределах личного вкуса и надобности отбирают для обработки ценный тематический материал. Материалом этим восхищаются, любуются, но считают, в сущности, что тут — примитивная проходная стадия музыкального искусства, где уже научиться нечему, а отдельные объекты такого рода музыки можно использовать только в том или ином преображенном виде. И схематизируют гораздо более сложный и глубокий процесс, параллельно которому шло (последнее в русской музыке) не одиночное цитирование или орнаментирование народных наименов, но и органическое усвоение народной музыки композиторской мыслью. Мы знаем, что Глинка не только почувствовал песенно-народное как душу родной музыки, но и сумел никому существенному научиться у народного мастерства и, главное, понять, что в народной музыке и бытовом музенировании мастерство, безусловно присутствовало и присутствует высокое художественное

По эстетский акцент в отношении к так называемому фольклору все-таки господствовал, и в преобладании самого термина «музыкальный фольклор» всегда был оттенок отнесения народного музыкального творчества в сравнении с индивидуальными художественным и сфере этнографии и этнографии. Главное же противопоставление шло по линии утверждения права «на красоту» за исконной линии давней, подлинной крестьянской песни, оставляющей вместе с бытом, и отрицания ценности «испорченной» современной народной музаки деревни. В старинной песне призналось некое стилевое единство, во процессах ее слагания и различия, ее стадиальности, смысл явиюности, принципы мастерства и наличие мастерских художественных школ, коллективных и личных,— вообще все исторически-стадиальное в музыке устной традиции и естественный «ход вещей», приподнявший и современным течениям и стилям,— оставалось за немногими исключениями вне понимания и поля зрения (вернее, «поля слышания»).

Великой заслугой нашей советской современности и было повести решительную борьбу со всеми подобного рода предрассудками, пытать бесспорную высокожудожественную ценность музыкально-народного мастерства, т. е. его глубоко художественную природу и качественность, а главное — начать систематическое изучение процессов создания, созерцания и перерастания в новые народно-национальные формы и стилевые разновидности, процессов, всегда и постоянно присутствовавших в народной музаке. Многое из данном пути еще только лишь намечено и работы предстоит много, но верно, что уже нет тормозов, которые бы тут мешали.

Нехватает существенного, например, опыта историко-терминологического и диалектологического словаря-путеводителя по музыкальному фольклору в широком смысле этого понятия, т. е. как народной музаки. Такой словарь раскрыл бы многое неподомое музаковедам и композиторам и содействовал бы уяснению представлений об автолептонных процессах и течениях внутри фольклора, а также о закономерности мастерства, мастерства всегда инициационно-живого, на котором есть чому поучиться и представителям высшей музыкально-технической культуры.

Вот тут мы подходим к весьма досадному явлению, сложившемуся по ряду причин. Это явление можно назвать замкнутостью или самодоплением музыкального фольклоризма. В то время как все наша действительность высыпает на пути «стирания границ» между так называемой художественной музакой и народным музыкальным творчеством—фольклоризм либо действует для себя в самоуношении, либо отодвигается к этнографии и этнологии, сдаваясь им на встречу композиторам и словно забывая, что часто фольклорное исследование — дело хорошее, но что объект-то исследования — жизнь народной музаки, постоянное ее становление, ее никогда не мертвющее раскрытие в живых интонациях. Вот и сейчас на фронте рождается, можно сказать, новый импронизационно-интонационный стиль, разбивающий те течения в массовой песне, где уже сложилась некоторая инертность приемов. Наиболее чуткие композиторы неподолько чуждаются фольклористов, либо впадают в них либо начечников, каждый из которых носит бережно хранит «свой клад» народных напевов и ехидно подсмеивается, когда композитор «неправильно и недотонко» цитирует (словно в этом дело), либо аналитиков-акустиков и расшифровщиков, которым дороги их узко профессиональные обобщения и которых для ясности интонационных закономерностей музаки устной традиции и вообще до жизни народной музаки, либо «адесь поконится фольклор», а музака-детворится своим чередом. Даже наущнейшие вопросы, касающиеся лада, рассматриваются как-то механически, схематически-звукорядно, в отрыве

да же от питонаподобных преобразований внутри ладор, а не только от языни и метаморфоз лада в условиях всего исторического музыкального жизниса и метаморфоз лада в условиях какого-то исключительского фестишеского развлечения. Ладоры становятся каким-то исключительским фестишеским развлечением, которую некийзывают на многообразные явления музыки, новой узкой, которую не всегда вспомогательный термин, и что лад всегда некая «результативная» жизнедеятельных сил музыкального творчества. Поэтому-то столь тщетными оказываются поиски и попытки абсолютно точного определения лада.

И носится этой специальной, но далеко не узкотехнической теоретической области, как одного из примеров, как указания на опасность затуманивания освещения и изучения музыки в ее действительности умозрительными фестишескими, ибо таких пережитков скользящими в нашем искусстве немало, в области музыкального фольклора они особенно опасны, ибо меняют фольклор стать наукой о народно-национальной музыкальном творчестве. Притом, наукой-практикой, а не отстравляющейся от основных запросов современного композиторства и знатокам фольклора: «А скажите нам, как нам сочинять, чтобы, не теряя высших ценностей в законах музыки художественно-индивидуальной, стоять ближе, теснее, отличнее к истинному музыкальному творчеству масс и к мастерам этого творчества?» Композиторы хотят конкретных ответов на конкретный вопрос: «Как наш русский современный творческий опыт обосновать музыкально-народопедически и где получить методические указания?..» Ответ: «Мы занимаемся акустическими «обмерами», мы увеличиваем число вариантов фонограмм архивов, мы расшифровываем напевы, мы строим ладовые системы» п т. д. и т. д. в подобном иллюстрации, — такой ответ уже недостаточен, ибо на него можно также спросить: «Для чего все это? И что вы делаете, чтобы собирательство, анализирование и хранение не превратилось в самодовлеющее архивное хохлысво, в котором замкнуто самое живое в музыке, самое чуткое до действительности, потому что благодаря своим устистым в близости и реальнейшим интонациям оно быстро отсыпчиво, — народное музыкальное творчество, в его никогда не мертвевицем стаковлении?..»

Новая интонация, ритовадия, вызывающая отрывчивость слушателей, в музыке, как искусстве преимущественно интонационном, — это же «проблема извечного осложнения» индивидуального музыкального творчества. Вспомним, какой вред нанесло целому ряду поколений русских композиторов* искусственное возвращение — в годы юности, когда слух так чуток, — гармонического чувства и техники на абсолютно чуждой всему нашему народно-питонаподобному складу мелоса мелодике гармоник, да еще в ее сугубо отвлеченной «стерпилизованной форме»?

Итак, пусть в музыкальном фольклоре существуют все необходимые для этой области вспомогательные дисциплины, но нельзя превращать науку о музыкальном народном творчестве, которая должна стать теперь основной в нашем музыкально-композиторском образовании наряду с другими высшими дисциплинами и на устистой которой должна основываться школа-практика композиторства, только в фонограммо-архивированные и «фольклористическую акустику». Не эти специально-вспомогательные знания нужны в композиторам-студентам и композиторам-мастерам! Песня создается не «обмерами».

1942 г.

* Да и едва ли не «болливской школой»... т. е. в ее супутниках и «выгодах»!

ОБ ИССЛЕДОВАНИИ
РУССКОЙ МУЗЫКИ XVIII ВЕКА
И ДВУХ ОПЕРАХ БОРТИЯНСКОГО

1

Чем больше я знакомлюсь с музыкой русских композиторов XVIII века и чем глубже проникаю в свойственные им и усвоенные ими приемы сочинения, тем ярче и сплоченнее посствует в моем представлении и закрепляется памятью умоляная, но когда-то чаровавшая слух ткани звучаний, и тем сильнее закрепляется убеждение в значительности композиторских усилий, затраченных некоторыми талантливыми русскими самородками-счастливцами, получившими музыкальное образование. Я сознательно говорю о воссоздаваемой в памяти *ткани звучаний*, потому что, мало-по-малу знакомясь с сохранившимся материалом и вникая в стиль, в манеру выражения и в технические детали, я чувствую, как постепенно в сознании, вместо случайных и отрывочных сведений и вместо минимального количества известных ранее писец, накапливается и растет, все ширясь и заполняя пробелы, поток музыки. Он далеко еще не весь созерцаем. Многое скрыто, как весной ручьи, которые то весело струятся, дразня взор, то прячутся под лед или уходят в землю. Но если из того, что скрыто, значительное количество погибло или остается неизвестным — все-таки то, что сохранилось от XVIII века и что поддается усвоению, дает довольно ясное представление об истоках русской музыки и в особенности русской оперы *.

Практиковавшиеся до сих пор среди историков русского звукотворчества поверхностное и отрывочное знакомство с музыкой русских композиторов XVIII века (больше по разнородным и перепутанным сведениям, чем по непосредственным данным, т. е. поциальному материалу) давало очень жалкие результаты и приводило к легкомысленным заключениям, большей частью заимствованным исследователями друг у друга без проверки. Конечно, такого рода изучение, при недостаточном знакомстве с источниками, не могло внушить главного: ощущения эпохи и стиля. Это ощущение приходит лишь по мере накопления в сознании историка подлинного материала и усвоения его памятью в такой мере, как усваиваются ею наиболее известные и близкие по времени и особенно ценные музыкальные сочинения. Культурному музыканту легко судить о симфониях Бетховена или об операх Вагнера и Римского-Корсакова: он владеет ими в своем

* Я говорю здесь об истоках не в отношении подпочвенных родников народного творчества, питавших и питавших русскую музыку, а только о начатах, о первых всходах музыки русского города XVIII века.

сознания, он их усвоил, выплатил. Но это — ценности. А в русской музыке до Глинки — ценности, по данному мне мнению, нет и не было, и потому даже историки, обязанные усвоить звучаний материал в его возможной полноте, как *ткань*, а не как *искусство* пуготу, довольствовались лишь сведениями о музыке, в редких случаях знакомясь с ней самой. И то знакомство по компонаторам или по отдельным сочинениям, вне желания восстановить живой поток звучаний со всеми его ответвлениями и притоками. Метод, похожий на то, как если бы из эстетических соображений любитель природы составлял бы описание какой-либо местности, внеся туда приятные его взору виды и особенности, но не упоминая о существенном и характерном, но для него же ценном. Или как если бы издать географическую карту, нарисовать на нее озера и реки, минуя болота и топи. К счастью, русская музыка XVIII века — не болото, но прогуливаться в ее струях, русская музыка XVIII века — не реки, идти в дремучий лес. Наслаждаться в русской музыке XVIII века почти ничем, если брать отдельные моменты. Если же понять смысл исторического процесса и уяснить себе его течение в целом и в деталях — возникнет наслаждение особого рода: от внедрения в эпоху и в жизнь музыки со всеми ее достоинствами и недостатками. Для этого нужны великие усилия. Только путем настойчивого и упорного постигания и усвоения, стремясь понимать, а не просто принимать или отвергать на основе личных вкусо, удастся проанализировать в музыкальное прошлое и оценивать комплексы звучаний былого, исходя от присущих им свойств и функций, от причин их вызвавших, и влияний на будущее, например наидающих.

Смысл исторического процесса, совершившегося в русской музыке в эпоху Екатерины II, раскрывается в двух явно уловимых тенденциях: в усвоении выработанных Европой средств воплощения и приемов оформления стихий звука в постепенном просачивании народных и национальных вкусов в ассилируемые формы западноевропейской музыки. Происходило это почти всецело в области вокальной музыки, в опере и романс-леснице, что вполне естественно: молодая культура, насыщенная весенностью, тяготела к той сфере звукокультства, где царил человеческий голос, как полновластный властелин. О постепенном «ликристиаллизировании» русского романса-песни из сложных соединений местных разнородных лесеночных элементов в ариозно-романсых птицех, исходящих с Запада, трудно пока говорить с достаточной обоснованностью: слишком незначителен материал, на котором в данное время приходится конструировать свои суждения по этому вопросу. Наоборот, в отношении оперы дело обстоит легче, так как не раз упоминаемая я в данном сборнике Центральная музыкальная библиотека бывших императорских, теперь государственных академических театров хранят, несмотря на некоторые проблемы, ценные партитуры русских музыкально-театральных сочинений XVIII века, по которым можно восстановить свойственный той эпохе процесс интонирования и воспринять музыку как звучащую тогда *ткань*, а не как случайно донесенные обрывки.

Весь период екатерининской оперы обычно характеризуют одним понятием: подражательность. Связанная с этим понятием представление об отсутствии творчества, оценивают данный период крайне низко, если не сказать презрительно. Между тем, важно отличать оценку историческую и стилистическую от оценки эстетической, для меня в данном случае недостаточной. Дело в том, что понятие подражательности достаточно неопре-

деленно и что подражательность, как деятельность, не всегда достойна порицания, если она деятельности, а не способ мертвое следование данным образцам. В отношении русских композиторов второй половины XVIII века допускают необоснованно крайне несправедливую оценку, считая их лишенными дара творческого изобретения и имеющими подражательностью, в смысле отсутствия творческой деятельности. Повторю — это необоснованно, так как по сделанным мною наблюдениям все суждения такого рода не базируются на безусловном усвоении всего исследуемого материала, а передаются понаслышке. В данном отношении повторяю даже лучший из исследователей-историков русской музыки Буляч, слишком доверившийся предшественникам. Я не отрицаю в работе русских композиторов XVIII века преобладания подражательности, но в понятии atom выделяю степени: от слепого следования образцам при полном отсутствии творческой заинтересованности до подражательности как деятельности творческого порядка, направленной на усвоение средств воплощения и приемов оформления. Одно дело — механически воспроизводить, другое — изучить, усвоить и использовать все то, чем достигнуты были на Западе *выразительность и красота звучаний*. [...]

Я проклоняюсь перед гением Глинки. Я считаю, что мы мало ценим его, мало знаем. Каждое повторное приближение к его художественному наследию открывает новые перспективы, вполне, не замеченные раньше сокровища. Глинка — это исчерпак. Но тем более я считаю несправедливым отказывать в значении творческой работы работе его предшественников. Восхищаясь Глинкой (но мало изучая его), упускают из виду одни факт, для историков вполне естественный и постоянный: наличие исторического процесса, закономерно протекающего. В творчестве Глинки гораздо больше элементов от прошлого и от современной ему русской культуры, чем обычно думают. [...]

Создания Глинки так величавы и прекрасны, что необходимо сделать некоторое усилие, чтобы отстранить их чисто эстетическое обаяние ради непредставности исторической оценки и более глубокого понимания процесса. Личное усилие, удалившееся и победившее, всегда чарует. Усилия же многих, постепенно преодолевающих стихию, но не побеждающих ее, — остаются в тени. Историк музыки должен быть очень осмотрителен: останавливающие на поверхности потока времени окристаллизовавшиеся формы звучаний, впечатляющие ряд поколений, суть не что иное, как победоносные завоевания великих талантов и гениев. Это — вырванные из непрерывного процесса оформления звучащей стихии, отдельные пласти материала. Гении «монументализировали» их, как пропледения совершенные и вместе с тем непортимые (отсюда беспомощность и статичность эпигонства). Изучая только их и доверяя только им, историк музыки впадает в цепоправимые ошибки: от него ускользает живой многообразный процесс интонирования звучащего материала, творимый одновременно многими в разнообразнейших направлениях. Следы этого процесса необходимо искать повсюду: в самых ничтожных и самых высоких произведениях, в непрестанной эволюции музыкального творчества и воспроизведения музыки, в концертном зале, в театре, в школах, в домашнем музелизации, и на улице, а не только в отложившихся формах или в оформленных звучаниях. К тому же среди последних часто далеко не самыми совершенными помогают угадать сущность дальнейшей эволюции. [...]

Подобного рода зоркость нужна в применении к явлению, данено эстетически не ценному, как и в отношении к ценному. Заключенное по форме гениальные произведения дают иногда в своем монументальном величию меньше возможностей понять происходивший в то время процесс интонирования (или воплощения звучащего материала) и в творчестве

композиторов и в творчестве исполнителей), чем почти незаметно проявлявшийся орнук скромного композитора, чьим опытом впоследствии бессознательно используется гений. Например, бесконечно многообразные усилия и стремления предшественников Моцарта в сравнении с завершеннейшими достижениями последнего представляются исторически не менее цепными, живыми, процессе роста постигаемыми опытами, в которых дорога каждаяпередвигалась плавнейшим образом деталь и ее дальнейший рост и утверждение. Немецкий принципель нельзя понять как органическое явление только по «Einführung aus dem Serail»¹.

Так обстоит дело и в отношении русской музыки до Глинки. Пусть личные усилия там не богаты пышными, с индивидуалистической точки зрения, открытиями и завоеваниями. Но сохранившемуся материалу можно постичь самий процесс интонирования и в этом процессе основное течение: оформление материала в целях создания сцены. Оформление это в порядке подражательности образами,шедшим с Запада, но тем не менее подражательность заключалась в себе элемент творческой активности: как опыт, как постепенное усвоение в работе, на личной практике, приемов и средств выражения, современных данной эпохе. Каждое отдельное усиление вносит некий минимум овладения материалом в общую работу, хотя и щедрую в разных направлениях. В екатерининскую эпоху основные устремления были направлены на создание комической оперы в ее разновидностях, под действием скрепившихся влияний: осеннеего с 1735 года итальянского, внесла внедрившегося французского и постепенного воздействия русской народно-бытовой песни поры крепостничества, Александровской и последующих эпох привнесли усиление французского влияния, расщепление сентиментализма и скромные победы немецкого театрального романтизма в виде, хотя бы, знаменитой «Русалки» («Леста или Днепровская русалка», местная переделка «Das Donauweibchen»² Фердинанда Кауэра), талантливых находок Алябьева и настойчивых опытов русифицировавшегося Кавоса, затем, особенно, Верстовского и других композиторов.

II

Все предшествующие соображения, высказанные мною, были вызваны двойкой причиной: 1) необходимостью в первой статье сборника установить метод исторического исследования истоков русской музыки и, в частности, русской оперы и 2) встретившимися мне в моих собственных работах любопытным явлением, о котором далее пойдет речь,— явлением, указавшим лишний раз на проблемы в наших привычных представлениях о долголининской эпохе и на несправедливую оценку, да еще чуть ли не с точки зрения заслужений позднейшего оперного творчества, многих ценных усилий талантливых людей по немногим отдельным сочинениям.

Наблюдая за появлением тех или иных приемов и средств выражения в александровской опере, я никак не мог понять успехом быстрого внедрения французских влияний, а главное, своеобразной трактовки итальянизированных, привнесшей, как известно, у Глинки и своеобразному итальянско-русскому мелодическому складу³. Кроме того, эволюция приемов оркестровки и самая структура опер александровской эпохи (даже учитывая личное воздействие и особенности работы Кавоса) не совсем вытекали из пропущенных достижений. То, что привносил труполюбивый Кавос, всегда легко отличить, но зато идея от стиля тохники Фомина, но всегда можно было пошли перенести и Алябьеву, Титовым и даже к Верстовскому, не говоря уже о вокальных юношеских опытах Глинки. Естественно, следовало обратить внимание на творчество великого композитора Бортняни-

сного. Значение его — в проведении непостижимо прекрасной метаморфозы или превращения привезенной итальянцами красой, по насыщенной, потерянной первичной сложности мелодики в пластически стройный, солидный чувства меры и душевной гармонии эпикурейский молос Глинки и других русских композиторов — неоспоримо велико, и в этом, конечно, кроется тайна воздействия и религиозной музыки Бортнянского на необычные пространства России в течение целого столетия, воздействия, и по сей час не исчерпанныго. Но как ни обширно и ни многообразно творчество Бортнянского в сфере церковной, песенки оно имеет специфический оттенок и не объясняет многих явлений смешной русской музыке, которые не могли возникнуть экспромтом, без предшествующих усилий в екатерининскую эпоху и кратковременное царствование Павла. Религиозная музыка Бортнянского не объясняет всецело упомянутую метаморфозу в сфере мелодики, особенно же остается непонятным вынуждение сентиментального романса. В отношении последнего цепины велики, даже неизначительные, следы, указывающие на первоначальные годы зарождения и на причины, его вызвавшие. Несмотря на несколько любопытных примеров, имеющихся в старинных сборниках, наименее ранние образцы мелодии романса, как непосредственные «переводы с французского», оставались неизвестными*. Кроме того, крайне разнообразный характерный жанр куплетиста, столь усиленно культурируемый в александровскую и дальнейшие эпохи, кажется там уже упадочным, траурным, несмотря на его постоянное присутствие в опере и в подобии: чувствуется, что где-то затеряны образцы лучшего качества. Отчасти из-за этого жанр указывают русские бытовые оперы екатерининской поры, но только отчасти, потому что куплет Фомина и других недостает изящества, логности, ловкости и лаконичности молоднической линии, постоянно сбывающейся у них на бытовую песню. Таким образом, и в сфере лирики благородной, возвышенной, и в сфере лирики салонно-сентиментальной, и в сфере лирики жанровой и характерной (сатирической и юмористической) есть пробелы в том смысле, что не все пути мелодической трансформации, происходившей в русской музыке в течение второй половины XVIII и первой четверти XIX века, нащупаны последовательно вытекающими друг из друга. При этом приходится принять во внимание, что до появления Глинки не было сильной творческой воли, которая могла бы достигнуть едицолическими усилиями циркового прорыва вперед, и что, следовательно, процесс переработки материала должен был сопровождаться в данном случае без перебоев, без необходимости догонять гения, т. е. не так, как он происходит в тех случаях, когда культура малого напряжения испытывает воздействие могучей личности.

Раз все данные условия свидетельствуют, что упомянутый процессшел путем нормального усвоения, естественно предположить, что в некоторых звеньях его преобладают особенности великорусской и малорусской песенной стихии, в других же воздействия итальянские или французские, в зависимости от того, в какой сфере влияния находился композитор, куда тяготели его личные склонности и в какой мере его вкус, умение и техническая склонность позволяли переработать окружающий материал. В этом отношении можно сказать, что, несмотря на отсутствие сильных реформаторских талантов, проносящих свое личное волевое воздействие, разница в стиле и в манере выражения, присущих, скажем, Фомину, Бортнянскому или Козловскому, весьма заметна. Я бы, например, рискнул

* Упомянутые здесь примеры сентиментальных песенок и романсов второй половины XVIII века можно найти перепечатанными в «Сборнике любовной лирики XVIII века» (СНБ, 1910. Изд. «Пантелеон»).

утверждать, что Фомин — крайне разноичен и разнопыщен настолько, что ему приписываются самые разнообразные сочинения и что, в конце концов, несмотря на явственную в этом сборнике мастерскую попытку «реставрировать» композиторскую личность Фомина, для меня все значение его музыки пока заключается в том, что Фомин — символ сложного процесса китчирования, быть может, связанного с деятельностью многих лиц, но сконцентрированного вокруг одного имени. Наоборот, творчество Козловаенного образует почти установленный тип с либо выраженным тенденциями. Точно так же линия Галутина — Сарти — Бортнянского в сфере религиозной музыки вырисовывается с достаточной убедительностью, если касаться только состояний праздничности и величайшой торжественности, какие связаны с понятиями оды, гимна и концерта, но исключить сферу более интимной религиозной лирики с мистической окраской, где только одни Бортнякиские вышелест средства жилого выражения, чем я племя сердца россиян на долгое время.

Известность Бортиянского всецело связана с его церковными композициями. На его светскую музыку установился взгляд, обычный для историков — наблюдателей только ярких личных достижений: в ней нет ничего характерного! Но историка — исследователя процессов инсенирования* и формообразования такое мнение удовлетворить не может: нельзя проходить с такой легкостью мимо опытов талантливого человека в области, не оказавшейся для него многоизначительной. Поэтому естественным было бы при изучении русской музыки екатерининской эпохи обратить внимание на деятельность Бортиянского в чужой, казалось бы, ему сфере театральной, камерной, вокально-инструментальной музыки. Вульг утверждает просто, что деятельность Бортиянского как оперного композитора для России осталась совершенно неизвестной и пропала бесследно» (см. статью «Русская музыка» в Энциклопедическом словаре Брокгауз и Эфрона, первое издание). Менду тем это утверждение абсолютно неверно. Из пяти⁴ известных по паззанию опер три шли, повидимому, только в Италии («Креон», «Алкид» и «Квинт Фабий» — в Венеции и в Модене), но две другие ставились в русских придворных театрах, возможно, что и России были написаны. Три упомянутые принадлежат к так называемой серии (музыкальная трагедия и музыкальная драма). Но Бортиянский был учеником Галуппи — мастера итальянской оперы-буфф. Кроме того, по возвращении своем из Италии в Петербург в 1779 году он, вероятно, не оставался безучастным зрителем происходивших в музыкальной придворной жизни смен разнородных течений и умел вникать в подробности различных веяний, усваивая наиболее для себя ценные и нужные. Я имею основание думать, что при дворе Павла I Павловские и Гатчине ярче, чем в Петербурге, зреали тенденции, подождавшие начало внедрению в русскую среду французской комической оперы взамен почти непрерывно и исключительно господствовавших при дворе Екатерины оперно-итальянских вкусов. Хотя приблизительно с конца 70-х годов, и даже раньше, можно наблюдать в Петербургском придворном театре появление опер Дулёв («Живописец», «Дядя охотника»).

* Пронесшися широкую и глубокую сферу воплощения и воспроизведения музыки во всех ее многообразных отражениях: композитор, сочиняя, уже изображают во внутреннем ощущении рождающуюся музыку. Равнечин-торговищев, выложив свой товар в эпилогической форме, мелодического речитатива, тоже изображает некий комплекс аудиций. История музыки, если она хочет охватывать эпохи-истории музыкальной культуры, а не достижения отдельных лиц, эпифизионные в романах, окристаллизовавшихся формах, должна научить процесс изображения и образования истоков современных сцен.

Монсеньи («La belle Arsène», «Le déserteur», 1785, «Les aveux indiscrets»*), 1787 и пр.) и Филидора — трех композиторов, определивших лиц французской комической оперы XVIII века. В эти же годы, и особенно после смерти Екатерины, в Гатчине и в Павловске шли также, и предпочитительно, французские комические оперы Далейрака, Дезеда, Гретри, доминируя над итальянскими. Поэтому в несколько неудачном вспоминании о библиотеке государственных академических театров два партитуры Бортнянского, который, имел отношение к Павлу, с такого рода титульными надписями:

Le Faucon. — Opéra comique en trois Actes. Représenté devant Leurs Altesse (sic!) Imperiales Monseigneur le Grand duc et Madame la Grand(e) Duchesse de Russie au théâtre de Leurs château de Gatschina, le 11 d'octobre l'an 1786. La Poésie est de M-r de la Fermière*, La Musique de M-r Bortniansky.

Le Fils Rival ou la Moderne Stratonice. Opéra Représentée Pour la Première Fois devant Leurs Altesse Imperiales Monseigneur le Grand Duc et Madame la Grand' Duchesse de Russie dans leurs château à Pavlovsky. L'an 1787-me le 11-me octobre. Poesie de M-r de la Fermière. Musique de M-r Bortniansky.

В прекрасной статье С. Казнакова «Павловская Гатчина», помещенной в летнем выпуске (июль — сентябрь) журнала «Старые годы» за 1914 год, можно найти любопытные сведения о различных театральных развлечениях при дворе Павла Петровича как в бытности его наследником, так и императором. В особенности интересны были любительские спектакли, разыгрываемые близкайшими к гатчинскому кругу лицами, причем «игрались преимущественно легкие французские комедии с пением и иногда с балетом» (стр. 109 упомянутой статьи). Эти «легкие комедии с пением» и были французскими комическими операми или подражаниями им. Наиболее ценный материал в отношении гатчинской жизни С. Казнаков берет из известных, любопытнейших записок кн. И. М. Долгорукого, печатавшихся в «Русском библиофоне» с 1913 года. Долгоруков (1764—1823) — тайный советник, губернатор, но что гордадо интереснее — писатель и поэт**, был частым гостем в Гатчине в лучший период тамошней придворной жизни и как заправский артист-любитель участвовал во многих спектаклях. Он сохранил описание как раз того спектакля, на котором шла вторая опера Бортнянского («Le Fils Rival»*). Цитирую несколько отрывков из этого описания:

«При дворе великого князя жил швейцарец, по имени Ляфермье, которого он очень жаловал. Он написал очень большую оперу, выбрав предмет из истории Дон Карлоса. Костюмы и вкус представлений заимствовал с испанского. Испанская наша опера готовилась с большим великолепием. Музыка сочинена Бортнянским еще трогательнее я лучше, вежливы для прежней (опера «Faucon», представлена в Павловске); новые написаны сладким художником декорации, спешены на счет Двора всем актерам испанские костюмы...».

* Ляфермье, Франц Герман, швейцарец родом, страсбургский профессор, преподавал французскую литературу в кн. Павлу Петровичу. В Гатчине он был библиотекарем, членом, «дущим гатчинского общества» и постоянным компаньоном супружеской пары Марии Федоровны, сторонником которой он являлся. Для домашних спектаклей в Павловске и в Гатчине, в первый, инициативный, мирный период «гатчинского отцовства» Павла Петровича (1783—1790), Ляфермье сочинил тексты пьес. В 1793 году он был удален Павлом из Гатчини.

Сведения эти заимствованы из упомянутой далее в тексте статьи Казнакова «Павловская Гатчина».

** Его сочинения были надписаны А. Смирдиным в 2 томах в 1840 г., а в наше время изданы М. и С. Сабашниковыми, как «Изборники» (М., 1919).

«... Опера Дом Карлоса произвела на театре особенное действие и во многом не покидала ее: великолепие декораций, богатство костюмов, преосвещенная музыка, заманчивый склад интриги в опере, все пленило и взор, и слух, и чувства зрителей...» *

Обращаясь к музыкальной стороне упомянутых опер, замечу, что, позадниму, по времени сочинения их или во время сочинения Бортнянинский вполне уяснил не только стиль и технику итальянских опер,— что и понятно для талантливого ученика Галуппи, пробывшего в Италии с 1769 до 1779 года,— но также стиль и технику французской комической оперы с ее лиризмом выразительной и, вместе с тем, характерным внедренiem сентиментального романса и куплета. Прелесть этих опер Бортнянинского, написанных на французский текст, в необычайно красивом слиянии благородной итальянской лирики с томностью французского романса и острым фривольностью куплета. В этом отношении обе партитуры содержат любопытные образцы, как, например, g-mollный романс (*«Le Berger Lyces soupirait pour la belle Themire»*) I акта, милую домашнюю песенку Альбертины (*«J'aimais je n'en tant d'envie d'être belle qu'a aujourd'hui»*) во II акте, два поэтических хора в D-dur в начале I и III актов в *«Le Fils Rival»*, а также романс-диалог в g-moll II акта, забавную песенку Петриллы (F-dur) в I акте и красивый хор «Славление любви», открывавший оперу, — в *«Le Faunon»*? Бортнянский сопротивил свободно и гибко владел здесь первым мелодическим материалом, вкладывая его в различные рамки и разнообразя характер интонирования, смотря по заданию, исходящему из действия: от изысканной chanson или куплета до сочных финалов, конструируемых по вкусу Пичини, путем соединения в некое драматическое единство ряда отдельных сцен, контрастирующих или, наоборот, развивающихся путем нарастания основное положение или настроение. Ни развитого речитатива, ни балета как существенного элемента действия в операх Бортнянского нет, что соответствовало требованием становившейся тогда модной комической оперы французов. Исключение — небольшой драматический речитатив с сопровождением оркестра в *«Le Fils Rival»*.

Сочетание изящного и благородного итальянского стиля (без колоратурных орнаментов) с легкостью и гибкостью мелодики во французском духе, отсутствие всякого намека на местнические черты, но, вместе с тем, наличие комических характерных сцен (например, забавное трио: мимая больная-субrette и два ссорящихся доктора в *«Le Faunon»*) — все это придает музыке обеих опер своеобразный отпечаток, но не без достоинств и цельности. Последнее понятно, так как умный и наблюдательный Бортнянский, обладая большим деревенством и приобретая за границей техническим спорюком, мог без большого труда, руководясь к тому же значительно развитым вкусом, планировать в должной художественной мере, казалось бы, столь разнообразные элементы. Чувство меры в данном случае особенно характерно для Бортнянского: оно помогает ему найти красивый путь между преувеличениями итальянской оперы и нескладными, хотя и блестящими, смехом французской комической оперы и нескладными, опытами российского бытового простодушия. [...]

Прежде всего несколько слов об оркестре Бортнянского и манеро инструментов. Состав — обычный для итальянских опер того времени: две пальтирчи и струнный квартет (*celli et bassi* кое-где играют разные партии); в *«Le Faunon»* тот же состав, но без кларнетов, поэтому колорит

* Старые годы, 1914, стр. 112—113 выпуска июль — сентябрь.

несколько суще, тогда как в «Le Fils Rival» Бортнянский красиво, по-монартиковски, пользуется klarinetami, поручая им нежные, изящные мелодические фразы, имитируя и орнаментируя ими вокальный рисунок или давая им выдержанно гармонические поты, то в качестве фона, то как инкрустацию. Фагот обычно удоппляет bassi, но иногда выступает самостоятельно, или как характерная персона (например, в драматическом речитативе II акта «Le Fils Rival»), или как голос, контрапунктирующий другим духовым инструментам. Кроме того, Бортнянский для отдельных номеров варирует состав деревянных, употребляя то флейты и гобои, то флейты и кларнеты, то какой-либо один вид. Благодаря такому приему оркестровый колорит всегда меняется оттенки, и, конечно, тем при этом звучат выступления *tutti*. В общем от инструментовки остается впечатление умно проподимой и в меру распределенной звучности без резких контрастов, без необоснованных соотношений, без дилетантской путаницы регистров, но и без характерных отступлений от общепринятых в то время принципов: все сделано с точным расчетом, с соизволением средств и возможностей, со вкусом и, повторю, с постоянным чувством меры. Умение припроровиться, выбрать и красиво составить даже привычные и банальные приемы инструментовки выгодно отличает партитуры опер Бортнянского от опыта его русских современников. Конечно, ясность инструментовки способствует безусловной чистоте и ясности голосоведения, доподлинного порой до монартовской отчетливости, но без монартовской гениальной озаренности и находчивости. Впрочем, не только в сравнении с Моцартом, но даже в сравнении с Паизиелло Бортнянский излипче, до резонерства, трезв и лаконичен. Вероятно, в данном случае это объясняется необходимостью считаться со скромными силами и средствами исполнения. Что же насыщает впечатления от самой музыки, от ее звучания, то моменты проявления благородства нантилены и мелодической щедрости, свойственные Бортнянину-итальянцу, значительно преосвещают по качеству материала те моменты, где выступает характерная для стиля французской комической оперы игра в выразительность много-порядка: идущая ке от плавной кантилены, а от пляцкантилены коротких, остро изогнутых и отточенных мотивов. С одной стороны, удивительно, что Бортнянский в «Le Fils Rival» достиг монартовской ясной пластики мелоса, и как раз по любимой Моцартом тональности Es-dur, придал будущем еще знаком с «Nozze di Figaro» (поставлена в первый раз в Вене в 1785 году), а с другой, — что Бортнянский, вероятно, мало знал Филидора или, если и знал, то прошел мимо: не усвоив его стиля композитской оперы, в котором сочетались основательность техники и умение претворить все лучшее, достигнутое итальянцами, с прекрасными качествами французского *esprit*: ясность, лаконизм, точность соотношения между желанным эффектом и использованными средствами, чутко формы и изящество поступки*. Тем не менее «Le Fils Rival», не будучи по видимости комической оперой, — по структуре и по формальной сущности своей является опытом нахождения в России типа опер Филидора, хотя Бортнянский подошел к осуществлению такого рода задачи вероятно

* Сейчас во Франции замечается и усиление интереса к творчеству Филидора (1726—1795), что вполне естественно после увлечения Римо, так как вслед за последним Филидор — наибольший мастер-француз, овладевший в совершенстве современной ему техникой. Слава Глюка заслонила в свое время блестящий талант Филидора как композитора замечательной большой оперы: «Eugénie, princesse de Norvège» (1767, новая редакция 1769), попавшейся за семь лет до «Нормандии в Авалде» (1771); в позже успех Гретри содействовал забыванию прелестных комических опер Филидора. В России эти оперы начали проникать привлекательно с серединой 60-х годов XVIII века (*Le Maréchal Ferrant*).

всегда под воздействием необходимости выполнить заказ, и не от осознанных художественных замыслов: оттого итальянское влияние все-таки сплылое французским.

Обеи оперы предстают увертыми в обычной форме итальянских увертюр конца XVIII века, т. е. уже с поединками и общим противопоставлением главной и побочной партии, но лишь с изликом на разработку. Увертюра оперы «Le Faune» (*Allegro spiritoso C-dur allo fférè*) по тональному соотношению элементов соответствует увертюре Пайзелло к его знаменитому «Севильскому цирюльнику»; главная партия С-дур, побочная партия g-моль + C-дур, а в реprise главная партия С-дур, побочная партия c-моль + C-дур.

Бортильский застал Пайзелло в Петербурге* и посомневался над «Севильским цирюльником», появившимся в 1782 году. Объявление итальянского мастера было крайне велико, и потому можно в данном случае предположить даже подражание. Наоборот, в увертюре и во всей опере «Le Fils Rival» чувствуется воздействие величия и благородства стиля Сарти, который появился в Петербурге в 1784 году. Вообще не приходится удивляться великолепной пластике мелоса Глинки — композитора поздней эпохи, во впитавшего атмосферу барской культуры предшествовавшей эпохи, если представить себе упорное воздействие на слух и вкус русских меломанов мелодики столь блестящих мастеров, как Манфредини, Галуппи, Трасти, Пайзелло, Сарти, Чипароза — друг за другом, а иные и одновременно, побывавших в екатерининском Петербурге. Отсюда естественная итальянизация русского мелоса — теперь это можно утверждать — вовсе не зазорная, а, наоборот, принесшая прекрасные результаты. [...]

Князь Долгоруков был прав, оценив в своих «Записках» вторую из опер Бортильянского выше первой, т. е. «Le Fils Rival» выше «Le Faune». Хотя в обеих много красивой и пластичной музыки, в обеих налицо техническая скрупульность и хороший вкус, во второй из них все-таки замечается более развитая ткань звучаний, и оформление проходит в более широком плане и с большими размахом. Стиль этих двух опер — стиль русского сперва барокко конца XVIII века, но осуществленный, конечно, в скромных условиях загородного придворного театра или театра «малого двора».

1927 г.

* Пайзелло находился в Петербурге с 1776 по 1785 год, и за это время из его опер шли: «Люциана и Армандор» (1777), «Мимета» (1777), «Ахлад, по Сиракос» (1778), «Ш» (1780), «Альбиг на распутье» (1780), «Серва Радфорса»¹⁰ (1781), «Смеющий посмеив» (1782), «Мимме философ» (1781), «Две графини» (1782), «Севильский цирюльник» (1782), «Мир на пуне» (1783) и пр.

ПАМЯТКА О КОЗЛОВСКОМ

Обычно в очерках по истории русской музыки недолго останавливаются на композиторской деятельности О. А. Козловского и поминают его главным образом как автора блестящих полонезов. Слов нет, заслуженная им в этом направлении слава — ярлаша характерное. Ритм рыцарственного танца павшего государства воцаряется среди вышних празднеств при дворе государства победившего. Но нельзя забывать, что есть иная сторона творчества Козловского, не менее ценная, заслуживающая внимательного к себе отношения, а не вскользь брошенного замечания и не поверхностного анализа. О. А. Козловский — автор Requiem'а (1798) на смерть последнего польского короля Станислава Августа и многих любопытных страниц театральной музыки эпохи вышней и спортивной трагедии. Сопоставляя Requiem' с величаво скорбными ритмами шародной скорби и плача в музыке к трагедиям «Фигигал», «Царь Эдис» и др., нельзя не почутствовать, что сфера хвалебно-торжественная не могла заставить и не заставить в сердце композитора глубокой печали об опозоренной и утерянной родине. Траурное в музыке Козловского не малоценено праздничного, даже если предположить, что блеск балов и роль музыканта гимнолагателя привлекали его всецело и что писанию всем изящных полонезов было для него чем-то более значительным, нежели удачное выполнение заказов и случайно выпавший на его долю успех. Стоит только сравнить пошиб полонезов Козловского и столь же его гимнических песнопений (например, в этом отношении любопытна партитура «Коронационного хора» — собственно канты на дни коронации Александра I) с музыкой к его же трагедиям, чтобы непосредственно убедиться в наличии в последних и серьезности чисто музикальных заданий и разнообразия их. Главное в том, что наиболее характерные и удачные моменты в этих партитурах и наиболее излюбленные композитором пастроения решительно не соответствуют традиционным взглядам на его музыку. В соприкосновении двух крайних полюсов: «громы обеды» и вышности придворных празднеств, с одной стороны, а с другой — величественной тишине похоронных процессий и, вместе с тем, взрывов острой скорби, надо искать пероятинейший импульс к творчеству и перв музыки Козловского. В данном соприкосновении только и может родиться то склонение воздействующее состояние, или точнее, нафос музыки, которое доминирует в его крупных произведениях над всем побочным или трафаретным: горделиво царящий, как в одах, и, одновременно,

возбужденный, как бы взнужденный поток музыки с подчеркнутыми, словно прописанными ритмическими акцентами. Странное впечатление: точно композитор упорно стремится сохранить рыцарственно-величавую осанку и самовершину поступи, тогда как сильно внутреннее волнение «перевозят» его речь и сдергивает с пьедестала. В этой музыке соприсутствует и официальная пауза, и искрения скорби, и героническое устремление, и насыщенная бодрость. В лучших моментах мужественно геронический пафос заполняет все, и тогда становятся понятными отзвуки и отражения Бетховена, особенно звучаний, родственных «с-шопп» патетической сфере¹ музыки последнего п. его, вероятно, наследников (в смысле пользовавшихся многими бетховенскими приемами). Бетховен — титан, он герончен и величав даже в судороге и конвульсиях. Оттого его влияние помогало винчуривать дорогу и проливать себя даже «малым из композиторов», если только в душе каждого из них пламенело возмущение и оскорбленная гордость боролась с гнетом окружающего равнодушия. Можно даже судить о душевном строе и характере «бетховенствующих композиторов», смотря по тому, что приложено им в свойствах и состояниях музыки величайшего ее гения, ее Прометея.

Можно ненавидеть людей и людское в людях, но страстно верить в человека и человечество: не отходя ли сочетание горделикой поступи и рыцарской спесии с тяжкой скорбью и возмущением, геронического подъема со стонами мученика? В бесконечно малой мере в сравнении с достижениями создателя «Корнелиана», но и в музыке Козловского звучит пафос городской печали, и пламенный порыв не однажды уступает место суровой покорности с тем, чтобы вновь вспыхнуть в пылком рыцарственном возбуждении. Кажется, что душа композитора солидарна ритмам, рожденным в перипетиях сражения и туририя, пышного празднества и придворного бала, стихийного бедствия и траурного поплания похорон. И в музыке его смело устремленный вперед, остро отточенный лимб боевого марша, звонкая фанфара, радостный клич или стройно льющийся гимн не отнимают силы воздействия от тех моментов, где слышится мирная поступь прогробального кортежа: провода героя. И как характерно, что музыке Козловского суждено было сопровождать четыре яркие контрастирующие эпохи. Надо принять во внимание несомненный перелом и в воззрениях, и в людях, и в их настроениях, и, наконец, в самом жизненном укладе того времени, когда вместе со смелым властеллини изменялись, выражаясь языком музыкальных восприятий, яткондия и ритм окружающей жизни¹. И если в положениях Козловского могла случайно в силу их яркого темперамента отразиться победоносные настроения екатерининского империализма² или какого-либо внутреннего соответствия (хотя с полной вероятностью можно предполагать такое), то в его музыке к трагедиям александровской эпохи слышны уже совсем иные звуки: они родились в судорожное застывание Павла и потом, когда вслед за кратковременной весной, зазвучали ужас голоса — предвестники тяжких испытаний, в которых и суждено было заканчиться, расцветь и созреть мужественному геронизму александровской эпохи³.

Настроения екатерининской поры мне всегда представлялись наполненными той самоуверенностью, дерзкой и омывающей, которая познавалась в людях в результате непростанных удач и счастливых предприятий. Наоборот, геронический пафос александровых дней пытаются из глубоких побегов подплыть к выигрышному счастливого игрока. В этом отношении Козловский как композитор больше принадлежит александровской, а не с-шопп: в патетических варьках, стоянках, увертюрках, опрывах и падениях

музыки этой тональности, тональности геронической печали, раскрывается позыв мир чувствований, вырвавшийся на волю в Европе вместе с революцией и докатившийся до ее северных пределов. В музыке Козловского и трагедиям («Финнола», «Эфирия», «Дебора», «Цори Эдип») сохраняется прежнее, свойственное Козловскому-екатерининцу величавое благородство и гордая осанка, но сквозь них рвется бурный и матежный пух, волнуемый представлениями и уже возбужденный остро контрастирующими впечатлениями от развертывающихся и великих и мрачных событий и на Западе и в России. Для екатерининского времени характерна ораториальная пышность Сарти, для александровского же — пылающая пафосом романтической трагедии, позирующая, потому что поза ей присуща, театрально-напыщенная музыка Козловского, в которой победное ликование и радостные клики возникали не раз вслед за еостояниями джентельной и мучительной тревоги. [...]

Пышное, спокойно-развернутое величие — пот фон, и на данном фоне сочный и великолепный праздничный шумный узор: колокольный звон, пушечные салюты и фейерверк — Сарти, как никто, умел выразить все это. Умел славословить и Козловский, по его славословию — не оды, а лирические торжественные стихи или краткие надписи к роскошным событиям. Однако в его творчестве оказалось достаточно силы, чтобы пронести отзвуки екатерининских «величаний» сквозь сумрак дней Павла и заканчиваться в мужественном геронаме суровых испытаний.

Возбужденное, приподнятое душевное состояние перед неизвестным, остшая печаль, героническая борьба и гибель или победа, но при всей возбужденности никогда не покидающие музыку горделивая поступь в благородную, «осанку» — вот чем восхищает историка Козловский в партитурах «Финнола», «Эдипа», «Дебора», в «Эфирии», и, конечно, только что указанные свойства всецело присущи перво-напряженной александровской эпохе.

Сарти и Козловский, штальянец и поляк, два разномохарктерных пришельца. Первый мягче в звучании, стройнее и яснее в композиции и щедрее на пышную ординантику, яркий представитель музыкального барокко. Второй — мужественный, темпераментный, рыцарственно-горделивый, терпкий даже там, где сказывается наступивший сентиментализм, более смелый в замыслах, но зато и более неуравновешенный. Но удивительным образом, как и все другие значительные и изыскательные, близкие и дальние пришельцы, Сарти и Козловский подчинялись велениям новой родины и «трансформировали» свои дарования и приемы композиции желательной ей смысле, как это уже давно до них случалось со строителями кремлевских соборов и как происходило в при них. Сарти, как я уже сказал, яркий представитель музыкального русского барокко XVIII века. Его пышные концертные узоры уже были свойственны московским композиторам XVII века. Козловский от барокко отшел и приближался к величию ампира в своих мершах, шествиях, молитвах и величаниях, суроно-держаных, без излишней пышности, четко скомпонованных; но только приближался, а не достиг: его неуравновешенность влекла его к романтике, и се возбужденной ритмике, ломаному нервному рисунку мелодики и свободе схем. Он первый в России добился яркой выразительности драматического речитатива («Финнола»), но не мог спрятаться с большими композиционными заданиями и часто скрывал за спасительными схематическими постройками и трафаретными ритмическими узорами свою конструктивную беспомощность. Высказываю все это, конечно, не в умаление композитора. Насоборот, его неуравновешенность при его большом даровании даже пленяет, и, конечно, интересно следить, как поток музыки плещется между величественными взорглазами,

родственными бетховенскому прославлению божества (*Sanctus* в «*Lieder*»),
л чуть ли не мендельсоновским и прочими бутафорскими бурями, по-
рождая порой страницы глубоко трогательной и волнующей романти-
ческой скорби. И в этом оказывается влияние событий эпохи, но событий,
воспринятых в России, в русском преломлении. И как Сартre в Италии
не написал бы пышнейших ораторий, звучность которых должна была
покорять простор степей и избалованную величественными развлечениями
«блестящую» молодью Екатерины, так в Польше (и особенно, если бы она
не стала несчастной) Козловский не нашел бы пути ни к трагедийному
величию, ни к романтическим порывам. Но у обоих у них слышится в му-
зыке то же, что и в поэтическом языке их современников, звучность кото-
рого и мной отразилась, звучность плавная, рокочущая и далеко несущая-
ся, — словно звучность гудящей меди колокола, звучность пышных од,
в штандеции могучих хоровых масс.

1923 г.

КОМПОЗИТОРЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Начало века — цементное, усадебное и городское домашнее музикальное. В редких воспоминаниях не встретить страниц, посвященных музыкальным времяпревращениям. Песня господствует повсюду. Деревни, село, барская усадьба, городской посад, пригород, застава, постоянные дворы, трактиры, мещанская и купеческая среда, дворянские семьи, дома и чортоги вельмож, национец, театральные представления, состоявшие из зрелиц и пьес разнородных жанров, — все иссыпано песнями в ее многообразнейших проявлениях. Песенностью пронизаны и композиторские опыты русских музыкантов.

Освоение западноевропейских форм музыки, столь питтеским начатое в XVIII веке, мало-помалу теряет свой национально-подражательный и школьный характер и приобретает самостоятельные черты. И крупные и малые формы музыки, особенно полюбившиеся у нас формы вернисажей и хороших концертов, получают свой российский национальный колорит в своих стилистических оборотах, свой особый склад расцветности. И если народные песни в их городских переработках теряют под воздействием западного инструментализма многое из своего ладового «своегообразия», то и обратно: европейский инструментальный стиль, пронизанный песенностью, ласкаемый прирожденной русской распевистостью, становится явлением национальной русской культуры и дает на новой почве юные свежие всходы и молодую поросль.

К сожалению, в XVIII веку, а отсюда последовательно и к началу XIX века, в русской музыке не было детального вникания со стороны музыковедов. Даже значительнейший труд Н. Ф. Финдейзена является при своей насыщенной полезности все-таки сырьем материалом, описательно нагроможденным*. Только в последние годы ряд работ молодых советских музыковедов (узы, большей частью еще не изданных) раскрывает богатство русского музыкального опыта XVIII века¹. Становится ясным, что опыт этот в своей разнородности и в разнообразии усилий и труда многих大师ований уже к первым годам царствования Александра I сложился в солидный художественный стаж. Такие области, как хоровые кантаты, концертные ансамбли, как музыка к театральным представлениям

* Н. Ф. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. М.-Л., 1928.

высокожюстного жанра, как оперная увертюра, преимущественно и бытово-комедийным малым оперным формам, наконец, обширная измерная сфера сольного и ансамблевого музикации (скрипка, клавирная музика, арфа, гитара), имели право считаться «российскими основоположниками».

Наиболее своеобразную лабораторию «переработки живых песенных интонаций» в новейшие формы городской песни-романса, маршиевых кантона, эпизодов, характерного культа с его гибкими, лаконичными и легко запоминаемыми формами наставили и инструментальных пянгрыней и отмычкой представляли собою многообразные виды русской вокальной светской музыки. Европеализирующейся русский город рениссанса не якобы расставалась с родной песней. По образным рассказам современников, в столицы вместе с крестьянскими подводами с продовольствием и имуществом тройками ехали народные народы. С другой стороны, в барских апартаментах, где внедрились арфы, фортепиано, скрипки, оставалось еще место и для гуслей, а главное, — никогда не умолкала песня. Первые сборники народных песен с инструментальным сопровождением выросли из простой необходимости приладить разные напевы к «гармоническому согласию музикальных орудий» Европы.

И вот через весь XIX век тяготеет исперзанным потоком стремление музыкантов русского города сохранить русскую крестьянскую песню и как таковую и в многообразных по стилю «переводах» — от простейших сопровождений до сложных, и порой оранжерейно-искусственных, дереработок. А рядом песенный материал становится органическим включением в растущую симфоническую и оперную русскую музыку композиторов, художников-индивидуалистов, одухотворяя ее живым дыханием народности в различных преломлениях этого понятия. XIX век становится для нас все глубже и глубже неком русского музыкального классицизма, вскорылемого народной душой и народной совестью, как они отражены в песнях.

Вспомним о друге поэта Кольцова Серебрянском * и его волнующем слове о музыке:

Селько, неумолкаемо говорят в нас за себя побуждающие высказывать тайны своего сердца. Одноюко глубокое чувство тягостно, невыносимо. Дайте ему слово, дайте голос, дайте инструмент — это чувство должно выплыть, хоть на ветер, но только выплыть! И у человека есть это слово, этот голос, этот инструмент. Он род ему, род способу выражать себя даже выражая что-либо чисторечное, он не воздержится, чтобы опасно-лишь не было проявлено его собственным чувством. В этом-то чувстве вся тайна явления наших инструментов, и вся тайна того, почему в звуках мы слышим преимущественно историю человеческого сердца. Звуки приятной мелодии, звуки торжества, ужаса, уныния и тоски — все это повторение того, что услаждает явление человеческой улыбки, светлого взора, жаждения страстей, слезы и тяжких дум. Самое безотчетное наслаждение музыкальностью волнуется только под влиянием этого смысла ее. Душа не тронута, хотя бы и без ведома об этом. Капли бы глазами мы не смотрели на ноты и струны, они все будут те же буны, те же слова, удаленные только от определенной частности из звучания в музыкальную поэтическую общность. Человеческий голос, соглашая текст песни со звуком инструмента, есть самый внятный и пленительный представитель того тесного союза, который находится между жизнью звуков и жизнью нашего сердца, между душой великолепного музыкального создания и духом великого вдохновляющего ему без равнодушия; а характеристическая мимика под тво-

* Серебрянский Андрей Порфириевич (умер в 1838 году), воспитанник Веронежской семинарии в последствии студент Медико-хирургической академии, автор стихотворений поэзии «Быстры, как волны, все дни нашей жизни».

музыки явно указывает на этот союз. Музыка — житейская душа наша (курсив мой.— Б. А.)*.

В этом отрывке чутко уловлена сущность содержания понятия *музыкального* и одновременно предугадана природа души всей русской музыки XIX столетия в ее основной тенденции — быть историей человеческого сердца, конкретно — русского народного сердца. Достаточно назвать имя единого Мусоргского, великого певчего народного горя, чья музыка, конечно, звучит, как «житейская душа наша»...

Но первая третья XIX века в своем движении и оперному первенцу гении Глинки (опера «Иван Сусанин», 1836 год) не выдвигает прых творческих имен и таких же творческих удач. Крепостные оркестры, любительские кружковые и домашние «носилища музыки» — все это скорее «баническая» по числу «гнезд музенирования» и количеству исполнительских старений опытная лаборатория. Благодаря изумительной художественной одаренности русского народа крепостные оркестры, выросшие из недородов почес пропагандистской барской забавы (как и крепостной театр), стали питомником не только русского инструментального исполнительства, но и очагами безымянных творческих попыток, особенно в области все возможных инструментальных переложений народных песенных богатств.

Различного рода обработки народного песенного материала в виде честных инструментальных вариантов (попурри, фантазии, увертюры) сливались в два основных потока: в движения музыки, подобные тютческому образу медленно катящейся реки:

...Пройдут века,
Так же будут в вечном строе
Течь и скряться реки
И поля дышать за змея

— то, что идет от стихии русской протяжной лирической песни; и в движении музыки чеканного ритма — песни плясовы. В течение всего XIX века оба они встречаются в фантазиях и увертюрах, а также в песнях, романсах и ariaх русских композиторов, начиная с прочного их закрепления у Глинки (например, популярнейшая «Камаринская» — фантазия для оркестра на две русские народные темы, протяжную и плясовую). Вспомним песенно-русские увертюры Балакирева, Римского-Корсакова, «Казачок» Даргомыжского, «Пляску переподъя» из «Хованщины» Мусоргского и т. д. Рядом с таким формующим развитие песенной мысли стержнем, возникшим в живой практике крепостных оркестров, расцветало мастерство песенно-инструментального варианта, в виде ли молодческого, распевного, «на широком дыхании», медленного движенья «раздумья», либо в виде веселых и забавных, удалых и задорных «танцев

ческих» плясовых орнаментов.

Искусство орнаментирования налево в вариантах и вариационных формах, столь вышно развившееся впоследствии в русской симфонической и оперной музыке, имело свои первые входы в практике придворных и барских солистов-инструменталистов, но вскоре же перебросилось и в круги поместных усадебных музыкантов и стало влиять на обрастанье украшениями первых оркестровых опытов. Поятры любимых песенных налево вызывали орнаментальные лириканизации. И если налевы

* А. П. Серебрянский. Мысли о музыке. Белянский счел необходимым приложить статью Серебрянского к собранию стихотворений Колькова (издание К. Солдатенкова и Н. Щепинина, М., 1857), к которым он предложил статью о жизни и сочинениях поэта.

протяжные обусловливали создание будущих русских андант и аданто, то напевы хороводно-рondoобразными и бойко плясовыми с их ритмо-пластичными орнаментами, напоминали об искусстве народных вышивок и резьбы, причем потом вкоренились в практику сочинения русских симфонических скерцо и финалов.

Все сказанное находит свое подтверждение при детальном исследовании в произведениях русских классиков музыки XIX века. Извиняющиеся с особенной силой в XVIII столетии ознакомление с европейским передовым инструментализмом совсем не являлось слепым попранением, но художественное осмысливание «спренитионизмом» формирующих музыку принципов, заново вкорененных в родную почву. Это происходило даже при зеркальце танцевальных схем и романсых лягушоний, т. е. мотивов, обусловленных связью с иностранной поэтической речью. Так, в XIX веке русские композиторы, чутко восприняли формулы романтического вальса, создав прекрасный в своих мелодических очертаниях и изгибах ритма русский напевно-пригметтливый, эмоционально-целомудренный вальсовый стиль — от глининского «Вальса-фантазии» эпохи осени сентиментального жанра к вальсам «Лебединого озера» — первого балета Чайковского, чарующей поэмы вальсов, и к пышной вальсовой зрелищности стиля Глазунова. Точно так же обстояло дело в вокальной музыке. Не допустив себя до полного очарования соблазнами итальянской мелодики, Глинка ценил, однако, ее природные качества и постиг их общечеловеческую прегроту, но так, что в слиянии этих качеств итальянской капитаны с напевностью русской поэзии пушкинской эпохи и русской народной песенности он выковал мелодический строй и стиль вековой прочности и неограниченного волнующего обаяния. Это и в простодушной песне — куплете Ильиницы в музыке и «Князю Холмскому», и в эпизоме и счастливом дыхании песен Рахили (там же), и в нежном касании ласкающего воздуха Италии в «Венецианской ночи», и в «песне песней» Глинки — романсे Ратмира в «Руслане»: «Она мне жиць».

Глининские романсы таят в себе зерна всех будущих прорастаний русской вокальной камерной музыки. После всех ее ярчайших побед, после Даргомыжского, Чайковского, Римского-Корсакова, Мусорского, Танеева, Мясковского — это становится теперь особенно ощутимым. Но столь же верно, что если приближаться к романсам Глинки от первых всходов русской песенно-романской лирики, они поражают своей веселей свежестью, наряду с неповторимо прекрасным мастерским обобщением только что достигнутых степеней лирической выразительности. Значит, к моменту расцветания гения Глинки сфера русской «гармонии слова и музыкального звука» стояла на той стадии культуры взаимообщения, на которой ужно могла свободно возникать психически чуткие высказывания, обще понятные и глубоко складные, далеко вперед глядящие, подтверждающие цитированную мысль Серебрянского, что «человеческий голос, соглашая текст песни со звоном инструмента, есть самый занятый и пленительный представитель того тесного союза, который находится между жизнью звуков и жизнью нашего сердца».

Но до того как мелодическое искусство Глинки стало первой выдающейся победой русской вокальной лягушонии в ее тесном согласии с лягушонионным строем и полногласием русского языка и высоко музыкальной напевностью крестьянской речи, прошла длительная стадия — стадия претворения распевности превнерусской культовой музыки, затем народно-песенного мелоса, затем искусства наитов с их метрической неуклюжостью — в вокальную, плавную и стройную, эмоциональную волнующую мелодию романсового стиля.

Несомненно, Глинка имел много предшественников. Из них некото-

рые еще до сих пор остаются для нас безымянными. Те же из его современников, так называемые дилетанты (былое, что кличка эта присваивалась попкорну), и мы встречаем среди них тонких ювелиров русской мелодии, имена которых дошли до нас, добивались передко значительных удач в отношении экспрессии, пластики и стройности вокальной линии. Главное же, им удавалось находить соответствие между внутренне-поэтическим действием стиха и эмоциональным строем музыки, а следовательно, и общность слова-звуковосприятия.

Имена наиболее зорких русских мелодистов первой половины века общеизвестны. Это Алябьев Александр Александрович (1787—1851), москвич, очень чуткий и одаренный лирик. Затем, Александр Егорович Варламов (1801—1848), безусловнейший мелодист наивно-эмпионального, задушевного строя, с большой проницательностью воинавший в выразительные свойства русского голоса, вокальный педагог, автор русской «Школы пения» (М., 1840). Затем, Верстовский Алексей Николаевич (1799—1862), талант разносторонний, гибкий, с особенной привязанностью к театру, выработавший свой романтически-образный стиль. При несомненной драматургической чуткости и целимании природы и принципом воздействия музыки в театре Верстовский ясно мог выбираться за пределы куплетного строя и склада мелодий, хотя всеми силами стремился к драматическому экспрессивному вокальному стилю, будь то в водевилях, мелодрамах, инсценированных кантахах и в волшебно-романтических эпизодах его опер или в романсах (нельзя не отметить популярности его «Черной шали»). Недаром Верстовского ценили в пушкинском кругу и примечал сам Александр Сергеевич.

Мельче дарованиям, но сильнейшей своей музыкально-культурной «зачитанностью» был Михаил Юрьевич Волельгорский (1788—1856), брат хорошего виолончелиста и одного из сторонников музыкального просвещения России Матвея Юрьевича Волельгорского (1787—1863). Наконец, своей «окалькой» мелодической красотностью и «прятанностью» выделялся некоторое время Александр Ильинич Гурпилев (1802—1856); характерность и выразительность были мало свойственны его гидруму «мелодизму», но наивность и неподобранчество волшовала. Отец А. Л. Гурпилева, Лев Степанович (1770—1844), принадлежал к числу питомцев славного Сарты, но, повидимому, не сумел передать сыну спливых нальиков сартцевской школы *.

Все еще с недостаточной определенностью, но все же постепенно вырисовывается симпатичное в своей «мелодийности» и романтическом вкусе дарование Андрея Петровича Есаулова², композитора, обратившего на себя внимание и вызвавшего заботливость Пушкина (слух о пушкинской «Русалке» как либретто оперы для Есаулова). Надо тут же напомнить об одном из любопытнейших романтиков более старшего поколения, чем перечисленные, об Александре Дмитриевиче Жильине³ «слепом музыканте», одном из зачинателей сентиментально-выразительной, «мерзляковско-карманнической» по своему характеру, мелодики. Сопричастны сюда и группу Титовых: автора опер и балетов Алексея Николаевича (1769—1827) и Сергея Николаевича, затем задушевного все еще плелившего своей наивной мелодической «староспектакльной» теплотой романсности

* Джузеппе Сарти (1729—1802), знаменитый оперный композитор, контрапунктик и отличный педагог (учитель Керубини). По прглашению Екатерины II Сарти в 1774 году приехал в Россию, где работал в качестве придворного касельмейстера, композитора и педагога до 1801 года. К питомцам Сарти принадлежали: композитор из крестьян Бибиков, Даниил Никитич Кашир, яркий деятел в дирижер, педагог и прозаик, собиратель народной песни, а также Степан Анисимович Дентарев (Дектерев), композитор из круга шереметьевских музыкантов. О них речь дальше.

сочинителя мариной и надрывной Николая Алексеевича Титова (1800—1875), композитора популярной «Лампады».

Вот естественные из детских воспоминаний первой трети прошлого века, относящиеся к домашнему музенированию в доме письменной:

В классной библиотеке мы и уроки музыки, настороже рояль, и, только угощали себе легкое чашею пот, мы прервали иногда вынужну — на рояль в зале. В зале занимались музыкой старшие сестры. Самая старшая из сестер, Надежда, любила музыку. Она играла часто пьесы, запечатленные еще в носковнике. Таки, разыгрывала она олица прекрасных концертов Гумилева*, и я часто вправлюсь еще его серызную мелодичную вступительную тему. Сестра Надя любила и пелас. Пели они романсы очень сентиментальные... Не могу сказать, чтобы певческие романсы развлекали (зоведовавшую) кузину; но кажется, они помогали ей, растрогаясь, плакать и облегчали ее горе. Иногда зимами вечером, в сумерках, обе кузинки спели в полутемной гостиной; сестра Надя пела, аккомпанируя себе на рояле. Сквозь прозрачные, обледенелые окна светила луна. Из комнаты матушки пропинала свет лампады, висевшей у образа. В другую квартиру пропинал свет из освещенной залы. У рояля слышались печальные мелодии старинных романсов и еще более печальные слова их. Там слышалось:

Ударил час, и нам расстаться,
Быть может, должно на всегда!
Ах, плачь ли не плакать, не теряться,
Бог весть, увидимся ли когда?**

Многое пелось тогда посреди в таком же духе. Не звяло, поскольку интересовали они других; но я неслыханными тихими шагами ахордил, направляясь в темный уголок гостиной, заподвижно спелас, вспыхивая в грустном пепле и любуясь серебристыми светами луны из замерших очах. Я подчалилась особенному грустному настроению, пачиня, может быть, понимать романескую сторону жизни... Матушка наша сочувствовала пептию повеселых романсов и часто просила сестру Надю пропеть ей романс [Н. А.] Титова «Лампада», где говорилось к лампаде:

Гори, гори, моя лампада,
До утра сон мой освещай,
Мой друг почтой, моя отрада...

[...] Это была эпоха задушевных простодушных чувствований в развитии русской романской лирики. Ей сопутствовали арии из тогдашних примитивных по складу опер.

Переезжавший к нам дядя наш Николай Иванович Станинчик, брат пастора отца, любил развлекать детей и взрослых. Для него сестра пела более поседые песни и его любимую арию из оперы «Днепровская русалка», начинаяющуюся словами:

Приди в чергот к моему алтарю,
Приди, о нынче ты моя драгой...***

* Не тот ли, что почти в те же годы штудировал и юный Глинка?

** Как теперь, в наши дни, вновь стала ролью и популярной подобная лирика «сникнического круга» мелодий во все новые и новые вариантах. Из скользких переживаний рождались и у Глинки его алегории: «Не искушай», «Сомнение», «Песнь Маргариты», «Не говори, что сердцу больно».

*** Популярность оперы «Лестя» или «Днепровская русалка» была венценосной. След упомянутой здесь арии находим еще во второй главе (XII) «Евгения Онегина»:

Дуяя разливает чай,
Ей шепчут: «Дуяя, примечай!»
Потом приходит в гостиную:
И защищает она (бог мой!):
«Приди в чергот к мне вламай!»



M. J. HIGGIN

Первая часть «Днепровской русалки» появилась в театре в Петербурге в 1803 году. Трудолюбивый переводчик Н. С. Краснопольский перепел и приспособил на славянско-российский под письменную оперу-видео с музыкой Кауэра «Das Donauweibchen». Композитор Степан Иванович Даудицков (1777—1825), также один из питомцев Сарти, russифицировал зато. При появлении на сцене «Русалка» произошел фурор, и за первой частью последовали добавления: в 1804 году — вторая часть с музыкой Даудицкова и Каваса, в 1805 году появилась третья часть, а в 1807 году еще и четвертая (Канос). Секрет успеха заключался в повороте вкусов театральной публики в романтико-феерическому спектаклю, чем особенно воспользовался в своих ближайших соерах с национально-патристической тематикой лондонский итальянец, драматург и композитор Кавас Картино Альбертсон (1776—1840), служивший сперва при итальянской, а затем и при русской опере в Петербурге.

Продолжку еще наглядные картины усадебного домашнего музыцирования из тех же воспоминаний о семье Станкевичей, чтобы охватить большую часть бытованиях в эпоху молодости Глинки музыкальных жанров.

Иногда дядя призывал вечером старого казака, который служил в конторе отца: мазак приходил со своей бандурой, садился на стул посеред гостиной, против ломберного стола, на котором лядя, задумываясь, расщипывал пасынцы, — казак пел мало-российские песни. Дети и взрослые размешались в креслах и слушали этот концерт. Голос казака был небольшой, но он от толков и с чувством свою родные наставы: он пел свободно и выразительно. Забавны были его песни комического характера, хороши были особенно: «Как посыпал мужик гречу, — жинка нахн: ма! Исхай ток, исхай так, тихай гречка будет моя!» Так шло до конца песни, жинка не уступала мужику...

Иногда дядя призывал другого певца, тоже служившего при конторе. Тот пел тепором, по голосом не свободным, если он чувствительные романсы, как, например:

Теперь уж не изменой лышти,
Теперь нет верности видзе,
Амур, смехи, клитви пишет
Стрелою из воде!

...Все размешалось и ожидалось в доме на праздник Рождества, когда пребежали на отдых дядя братья из Московского папскона и университета. Особенно ожидалась все папы старший брат, Николай Владимиорович. Он устраивал домашние симметрии, съезжалась знакомые соседи, устраивались и танцы. Для, как я уже упоминала, любил веселить молодежь нашей семьи. Для этого он даже приобрел домашний оркестр. Говорили, что музыкантам пелегко жилось у прожектного помешалка, и дядя доставлял им лучшее положение и развлечения семьи своей. В оркестре были две скрипки, виолончель и три духовых инструмента, два кларнета и флейта. Играли они стройно; дирижировал воинской капельмейстер; мальчикопп — кларнеты и флейта — хорошо читали и поты, разучивали свои партии. Конечно, инструменты были недорогие: скрипки скрипили, игра была шумная, но поздрава слушать оркестр было способно. Случалось, что дядя призывал оркестр играть при переднем обеде, когда съезжалось большое общество на праздник, и тогда музыканты играли увертки из опер. Я было лет десяти; музыку я люблю, но незнакомая увертюра заставляла шуметь, мне представлялось что-то странное! Слушая, я мысленно уносилась куда-то вдали, забывая о музыкантах и гостях, опоминалась только с последними уларами смычков, довольная, что кончилось мрачной представлением! Дотим по понятиям серьезные пьесы, ни изрятся песни и танцевальная музыка. Такой же страх плаводил на меня увертюра из «Дон Жуана» Моцарта. Когда старший брат играл ее вечером, а дети уходили спать, я плакала, спрятав голову в полушку моей постели, понимая, что мелодии этой увертки говорили о чем-то ужасном!

Когда устраивались танцы, то музыка вливала оживленка... В те времена еще танцы, вали охотно грофтер и акоэз, танцы, который любили пританцевать к старине, вспоминая свою юность.

Перы танцующих грофтер проходили через весь дом со смехом и шумом, шагали под усмешкой темы музыки. Пускаясь в акоэз, спешили выстроиться в два ряда, в паре за парой пролетали посередине, тут не отставала к старине...

И выбрали эти отрывки из воспоминаний Александры Владимировны Шепкиной **, урожденной Станиславич, за их обобщению плюндративный, ялагдийский тон подсказывал, дополняющий лаконичные моменты в «Записках» Глинки бытовом музанизации в той среде, в которой он рос и воспитывался. Конечно, это всего лишь краткий конспект музыкального быта эпохи, жанров музыки и типа развлечений, как и характера воздействия. Но, в сущности, этих скромных впечатлений достаточно, чтобы постичь, из каких источников национального музанизирования рождалась патернациональная художественная культура эпохи.

Столичная тогдашняя «жизнь» музыки и жизнь в музыке, конечно, имели и более вышний облик и широкий масштаб (впротузное концептирование и разнообразные формы театральной музыки). Но сущность ее оставалась та же: потребность русских людей в питающем их цельные еще в своей небогородственности чувства и прямодушными характерами мелодическом содержании, заставляющим и волноваться и, мечтая, размышлять.

А рядом росла культура музыки танца — ритмы и интонации «движения человеческого тела», предвмещающие будущий расцвет музыки русского балета. Все это в тесном союзе с русской песенностью, ее разнообразием проломлении. В данном смысле характерно выделялась деятельность людей, подобных Дениилу Никитичу Кашину (композитор, дирижер, п. учитель пения, и собиратель народных песен), искавшему «русского» вошибах в своих сочинениях, а в своей многообразной работе желавшему великой пользы для отечественной музыки ***.

Патриотическое направление стало возникнуть с первых же лет Борьбы с Наполеоном и даже в годы предвария этой борьбы. Вот тут и подлежит отметить Дениила Кашина с его патриотическими песнями и кантиками, как и Дегтярева Степана Анижеевича с его ораториями. Из них [оратория] «Минин и Пожарский» первый раз исполнялась в Москве в 1811 году, а затем в 1818 году, в день открытия памятника этим великим народным героям. С большей энтузиастичностью в национально-героической созерцательностью, чем это удавалось дирижеру-итальянцу Кавосу в Санкт-Петербурге (автору двухактной оперы «Иван Сусанин», 1815), утверждала москвица серьезность данного направления. Явление Дегтярева в отечественной музыке эпохи «Войны и мира» в некоторых стилевых отношении может быть уподоблено выступлению драматурга Озерова. Особенно его трагедия «Дмитрий Донской» (январь 1807 года) — вершина московского торжества этого приского таланта, раскрыла в нем мастера стиха, сильного, звучного и величавого, что было и в музыке Дегтярева.

Современники ораторий Дегтярева, мужественно-звукично излившего «твою музыку», знамковавшей славу Родины, не могли предугадать тогда, в какой мощный строй из протяжения всего века будет слагаться тема

* Изд. Сергиев Посад Моск. туб., 1915.

** В 1806—1807 году Кашин издавал «Журнал отечественной музыки». Вышло 6 томов. Хочется напомнить, что музыкальное просветительство Кашина ясноилось см. в «Российской библиографии», изд. Сартие, 1881, стр. 149—151.

Родину у последующих композиторов-классикам русской музыки и как гигианты величаво уже в 1836 году она прозвучит у Глинки в его «Иване Сусанине», произведения, также ораториально насыщенным. Но это могло произойти и произошло лишь после того, как эпоха борьбы с Наполеоном, эпоха «Войны и мира» переплавились в умственно-просветительском энтузиастическом движении «декабризма» и лучезарной пушкинской культуре.

Между «Минним» и Пожарским» Степана Дегтярева и «Иваном Сусанином» Глинки помещается цветущая пора русского романтического музыкального театра с операми Верстовского во главе, и русской романтической романской лирики с глубоко значительными спытами Алябьева и передой «лирических альбомов», включая альбомы, падававшиеся Верстовским и Глинки со смешною и И. Илларионовым*.

Подобного рода музыкальные альбомы были своего рода пеперподи-ческими вестниками возникающих талантов и смен вкусов. Недаром о глинкинском Альбоме одна из рецензий в петербургской «Северной пчеле» (1829, № 19) гласила: «Выбор поэтических произведений, вошедших в состав Альбома, и имена сочинителей музыки, положивших слияния в голоса, уже могут служить портфолио за удовольствие, которое прекрасное сие собрание музыкальных пьес доставит любителям»..

Романсовая лирика, наряду с народной песней, все более и более перенитонизировалась городом, заполнялась в формы камерной музыки, в оперу. В особенности элегический романс, как и элегические стихи, думы, размышления, признания поэтов пушкинских плеяды, становился отражением общественных настроений и чувств, встревоженных событиями «Войны и мира» и воздействием смысла умозрений, порожденных лучезарной эпохой декабризма, эпохой и критической, и бурно творческой. Среди многих музыкальных дарований всплывает имя Алябьева, имя, с каждым годом все более и более искающее для нас благодаря умножающимся раскрытиям его музыки. Любопытно было это дарование по душевной чуткости и соответствуию запросам множества людских сердец, бывших в том алябьевским мелодиям.

Начало 20-х годов в Москве было временем кипучего домашнего музыцирования и композиторских проб в дружеских кружках, особенно из причастных к театру. Одни из таких кружков собирались в доме Грибоедовых под Новицким. Тут было нынельбь друзей А. С. Грибоедова и Алябьева. Тут на музыкальных вечерах собирались жаждые до музыкальных новинок и общепна художественными впечатлениями ценители литературы, искусства и музыканты: Одоевский, Верстовский, Вицельгорский и многие другие. Здесь господствовал проникновенный лирический пафос, но здесь же дразнил слух задорный водевильный куплет**. В 1824 году появились два водевиля с музыкой Алябьева и Верстовского, в 1825 году их же музыка звучала в «Прологе» на открытии московского Большого театра, поодиному, в 1826 году был написан прославившийся повсеместно романс «Соловей».

Список сочинений Алябьева, по все еще продолжающимся разысканиям, уже давно перешел за две стопы***. Важнейшее место в нем, занимают

* В 1826 году «Драматический альбом», в 1827—1828 годах «Музикальный альбом», в 1829 году «Лирический альбом». Между прочим, в «Лирическом альбоме» на 1832 год, надписанном Поровским и И. Ласковским (1799—1855) — талантливым композитором-лириком (особенно в области фортепиано), были напечатаны два вальса Грибедова.

** В 1822 году в Петербурге шла комическая опера Алябьева «Лунная ночь или Домонье», в то же время стали появляться его первые романсы в музыке к водевилям.

*** См. Григория Тимофеева. А. А. Алябьев. Очерк жизни и творчества, М., 1912.

романсы по разнообразнейшим тексты Дельвига, Жуковского, Пушкина, Языкова, Караваева, Одоевского, Огарева, Вильемского, Грибоедова, Козлова, Лажечникова. Оригинальную музыку Алябьева называть нельзя. Но она глубоко отмечена. Возникает ее отмеченность из присущего паблюдательному слуху Алябьева свойства сложинать и цельные лирические оправы интонации, особенно трагичные современников. На обширном круге музыкальных фрагментов, стекающихся в сознании окружавшей композитора среды, он сплетал свои асеники песен, легендарь задуманных помыслов, внося лепту за мелкой в копилку чаудствований эпохи. Теперь расплетая нить за нитью алябьевские клубки нацелены или вытаскивают колос из колосов из мелодических спонов его интонаций, неструдно расчленить их на множество «струек», попавших фантазию и чуткое ухо Алябьева. Найдется легко постичь природу этого беспечного дарования, то, как в нем уживаются пестрота наблюдений ума, едва ли не «фельетонистика» от музыки, с вниманием к запросам сердца своих современников и в тонкую изысканную психику русского стиха. Мелодия Алябьева — почта родственных, сочувствующих друг другу душ или «внутренних жизней» эпохи. Правда, письмо идет в оболочко конвертов, гармонически и колористически скромных, по обапанию языка вложенных в них мелодий не искашает до сих пор.

Но не только последнее из алябьевских романсов (особенно по тексты Огарева) «догадок вперед» связывают его с лирикой русских музыкантов-классиков (в первую очередь с линией ее образного характера, на «разночинное», взятой Даргомыжским), но и многие из романсов раннего и среднего стиля Алябьева продолжают оставаться явлениями непроходящими. Темы русского патриотизма, страшничества, одиночества, тема Кавказа, темы содружества и здревничества, темы Родины — в войне и в мире, темы социального геродевства — всех их Алябьев умел коснуться своим скромным, но дальновидным талантом, соприкасааясь с Даргомыжским,

Но начиная он, как было сказано, вместе с Верстовским. Только последний не обладал лирической «взвешенностью» Алябьева. Его быстро увлек театр и в смысле творческом и служебном. Уже в 1823 году Верстовский оступил на службу при московских императорских театрах и обладал значительным весом и влиянием в вопросах строительства репертуара и культуры исполнительства на первых этапах жизни Большого театра.

✓ Как оперный композитор, Верстовский оказался по силам мастером, и большая звукоподобная техника ему не дала. Не далось и обладание характерами и оперным развитием, хотя навыками оперного композитора он владел. Какая-то якость ощущалась в «суставах и нервах» его музыки при наличии безусловного мелодического дарования и способности вести театральное действие эпизматично и с воображением. Скорее оперные картины фигуры, чем живые образы, возникали в его партитурах. Верстовского пленяла область славянских фантастико-романтических сказаний («План Твардовский», 1828) с опорой на поэзию Жуковского («Вадим», пла «Двенадцать спящих дев», 1832, позднее «Громобой», 1858) и на образы драматизированных русско-славянских народных преданий («Аскольдова могила», 1835—1836 гг.— опера, имевшая громадный успех и распространение по всей стране в течение века).

Воображение Верстовского, обольщеннное романтическим театром и его изобразительностью, увлекало зрителей. В музыке его опер цестро сочтались интонации национально-русские, западнославянские и молдаво-молдавские (отголоски «возбужденного вкуса», вызванного в обществе новоизбранной пушкинских «Цыган» и поэтическими впечатлениями южнорусских и придунайских степей). Все это давалось, конечно, Верстовско-



TYPHIEBA, JR.

му по в первобытно-стихийном облику (до половецкой степи Бородина еще было далеко!), а через итальянские и немецкие (зыгтиль и воздействие романтики Вебера) оперные волны. Но весенняя свежесть и ритмическая возбужденность (особенно в плясках и русско-славянских и «под пыган») все-таки внесли стальной аромат и бодрость в примитивные формы музыкального действия Верстовского, снимая некоторую долю заутизности с его сплошно-российских пантокриев.

Но в «Аскольдовой могиле» Верстовскому моментами удавалось так вплотную касаться сочно русских интонаций, что они тотчас закрепились в сознании слушателей и оживили все сочинение, вызывая русские образы, русский юмор и цепкий русский характер (Тороп).

Красивый этический тон (в хорах рыбаков), ощущения удальства и молодечества, манившие свойства лирики «Аскольдовой могилы» и другие находки Верстовского нашли свое преломление в языке и стиле «Русалки» Даргомыжского и в «Ригиде» Серова, который сумел проникновенно оценить лучшие стороны музыки и несомненные заслуги Верстовского. Есть что-то общее в развитии чувства Родины и постиженца стиля интонаций родного у указанных трех композиторов, и дело тут не во взаимоподражании, а в установке на сложившийся к середине века цепкий склад и характер бытового русского музенирования.

И вот рядом, тут же, Глинка в двух своих гениальных операх сумел подняться сам на вершину музыкального умозречества и поднять выработавшийся вокруг языка русской музыки до симфонических развитых форм. Он глубже слышал и глубже вникал в недра старинной крестьянской песни, не только ее цитируя, сколько создавая свою музыку, как музыку, во всех элементах своих интонирующей по-русски. Даже когда элементы эта возникали в его сознании из чужеземных источников, он переканчивал (перенитонировал) их в живое национальное достояние, во всем и всюду развязывая пушкинскому складу художественного мышления и попушкински ведя борьбу за реалистически народный язык звукообразов. Оттого глинкианские обобщения образов и характеров оказались в интеллектуальном отношении устойчивее, прочнее и дальневиднее усилий Верстовского и достижений Даргомыжского и Серова. Глинича перенес развитие темы родины в русского пачала в музыке в сферу патетично-героическую и народно-творческую, мировоззренческую. Он внес этический смысл в свое дело, а в характер евнухий — простое, но величественное — мужество (достаточно напомнить о монументальных панорамах его опер, об арии Руслана «О поле, поле», о предсмертной сцене Сусанины в лесу). Его оперные финалы — ораториальное, но на русский склад повернутое звуководство во слову радости жизни, жизни народа. Ведь этот же тон и в гениальной «Камаринской», фантазии пронидательнейшего ума, одухотворившего быт его собственных же песенно-бытовых, но симфонически повышенным материалом! Глинка словно хотел искристым языком скрыть сказать: слушайте! И в народно-малой по своим устремлениям плясовой интонации отражается жизнь в ее ничем не заглушаемой радости существования. Поэтому Глинка — очаг света и тепла русской музыки.

Весь смысл его творческой биографии, весь путь его жизни (от годов отроческих «зангрываний» с крестьянским оркестром лади, игравшим задушевные русские песни, паряду с песней с бодрой, жизнерадостной музикой модных тогда итальянских и французских оперных увертир, привычных пытливым слухам мальчика с четкой и точной форме; от годов странствования и учебы, как условий народных истоков музыки разных стран, — до зрелой эпохи раскрытия смысла музыкального мастерства и глубокого развития слуха) — в жаждых поисках музыкально-абсолютного, художественно

непрекращаемого и общечеловеческого в национально-конкретном, национально-прекрасном. А оно там, где звучат свет, тепло, ласкоть, мужество и радость* и где исповедуется вера в жизнь, содержащаяся в «музикантских статутах» «Ванхильской песни» и, в особенности, в ее заключительных строках:

Ты, солнце светое, сорви...

и далее, плавно до конечного возгласа:

Да здравствует солнце, да спирется тьма!

Таким было величаво-псноеявление музыки Глинки посреди упорно продолжавшихся стараний эмпирических настроенных композиторских умов решить в каждом своем случае и через «слон отклик» исконную русскую тему песни: тему родины и народности, как процесс тесного слияния народной песенности с первоначальными устремлениями европейского музыкального искусства и русским претворением их во все новые и новые завоеваниях русской музыки и русской мысли о музыке. Глинки размахом своего гения в своем классическом стройном интеллектом овладел долейю истории.

Но русская тогдашняя действительность и ее непосредственное отражение в сердцах множества людей требовали детальных ответов музыки на повседневные запросы.

Остановимся на одном из малых музыкальных явлений, очень трогательных в своем стремлении влечь бытовавшую русскую народную песню в формы, более соответственные тогдашним наивысшим музенированиям. Имею в виду автора распространенного в свое время издания «Ночное» и одного из неиных по чистоте к народным интонациям сборника «Собрание русских народных песен» (1851—1854) Михаила Александровича Стаковича (1819—1858), глубоко русского человека, писателя и знатока песни, энтузиаста русской природы, русского слова и — в целом — русской живой интонации. Несколько цитат из его писем 40-х годов к другу — петорику по законоположению Александру Николаевичу Попову — дадут нам нагляднейшее представление о бытовой почве, из под которой создавался фундамент для крепла спорта для русской музыки ее профессионально и умозрительно высоких устремлений. Без изыскателей, подобных Стаковичу, музыка высокого художественного уровня заняла бы или отсталась бы от родных источников. Пример, подобный Стаковицу, позволяет глубже выникнуть в причинах, по которым композитор стал широкой одаренности, как Даргомыжский, чутко пошел на встречу запросам, предшествующим бытовому музенированию настрему музыке «нутра» и непосредственного чувства, не теряя, впрочем, острых свойств личного икуса.

М. А. Стакович — друг гитары, инструмента, благодаря своей перспективности и очень чуткой выразительности, сделавшегося в России одним из любимых, пишет **: «Я бы пристроил к истории гитары статьей о способе и о существовавших методах положением (sic!) русских мелодий». Это, как видим, разговор по поводу поставленной еще XVIII веком задачи приближения русских народно-песенных интонаций к нахлынувшему инструментализму. Разросшаяся популярность гитары вызывает необходимость в подобного рода работах. Стакович сообщает далее: «У меня теория музыки, история гитары, ноты, повесть о Малороссийском

* Ламинесценция это все содержится уже в одной увертюре к «Ругалану», а разрывается за границу только русского, в юмористическом плющеном исполнении увертюр.

** Все дальнейшие цитаты берутся иными из книги I «Русского архива», № 3 за 1885 г.; из бумаг А. Н. Попова, «Пасынка» М. А. Стаковича, стр. 320—334.

песеннике и собрание песен и расцодий, одно сочинение под названием «Книга для гитаристов».

В дальнейшем письме любопытные, разъясняющие все ту же тему мысли:

«Ура! Кроме теоретического определения моих музыкальных понятий, хваталось тебе или, вернее, хвались нормы практическим опытом: расцодия из песни «При долине чистые стоянки», только не стихотворная, а музыкальная. Ты помнишь, и писал тебе, что хочу соединить в народных своих песнях и эпических стихотворениях народную музику с ходом стиха*. Боялся приняться за слишком скользкий опыт, где, с одной стороны, я словом владею, а звуком нет. Я хотел начать с поворота мысли своей на народных произведениях, соблюдая всю степень совершенства музыкального изысканного для семиструнной гитары, и пот вымыла сама собою расценки пынзинного метода (Гильберг, Гензельт, Дрейшок).

Тут Стакович явно хочет в гитарной музике — музике для всеобщего бытового музицирования — связать русскую мысль, живущую в народных напевах, со вкусом европейского уровня и соответствующим интуитивным оформлением.

«Я тебе опишу, какое отношение, нашел я, должна иметь здесь к тексту музике, именно пынзину, в которой, странно, прежде всех европейских положек начало искать не понятый с этой стороны, кто бы ты думал? Высоцкий, да, Высоцкий, и это не пристрастие: я берусь доказать это всем и каждому на опыте. Ух, труден был первый опыт, но и добился целости и правильности! Только два аккорда всесомнительных изято у Сибиря и Высоцкого**, все главное — мое и оригинальное... Вслед за сим пришло статью в «Москвитянин» о раскопическом методе в стихах и музике вообще, когда материалы и выражение суть главнейшим образом русские поэзия и музика. Пол расцодии я понимаю не выносили фантазии, а гомерическую расцодию, расцодию балладистов и старцев наших. В пынзинском методе есть приближение к этой целости с слиянием вариаций. И очень рад своему опыту. Пайдите гитариста, который бы вам его разобрал; особенно замечательную вторую часть и пассаж вроде Линнисского в ad libitum 2-й части...»

Что это? Сопоставим. Время — 40-е годы. В 1842 году Глинка завершил и представил на сцене гигантскую эпическую оперу-поэму о богатырских странствованиях Руслана. По своим масштабам произведение это было для большинства таким явлением «по силам», к которому можно приложить мысль того же Стаковича: «Все они стремятся к жизни, и я также стремился, да при первой возможности и взмахнул крыльями, полетел, развернулся, сел над Дионисом, отгляделся на свободе: одни — люблю! И думы свежее и душа просторнее, так просторно, что утопаешь в себе киевском. То бывало мало места, чтобы чувству было просторно, а то стало мало чувства на великом просторе...» (курсив мой.— Б. А.).

В том же 1842 году Хомяков пишет замечательную статью о первой опере Глинки (по поводу появления «Ивана Сусанина» на московской сцене). Статья примечательна тем, что о музике говорится, как о произведении мысли человеческой, вплотную с другими областями идей-

* Письменство, конечно, в совершившем виде и иных масштабах не темы ли мыслими охвачен Григорий-Корсиков в опере-балете «Садко» и в опере «Сказание о трактире Китенеке»?

** Высоцкий М. И. (Выготский, 1790—1837), выдающийся русский гитарист, пирогов и композитор, оправившийся из русской народной песенной материала, с одной стороны, по баля, Моцарта, Бетховена в смысле хорошего постижения их музыки и облагораживания стиля гитары — другой. М. А. Стакович был его учеником. Сибиря А. О. (1773—1850), также гитарист, изобретатель русской семиструнной гитары.

ной жизни выясняющей существенные вопросы русской народности, быта и государственности. Столь же примечательны статьи Одоевского и Сениковского. Их отклики на «Руслана» — это выросшая из младенчества русская критическая мысль о музыке.

В своем же «Руслане» Глинка создает из одного эпизода танцев чародейки Напы (III акт) основную предпосылку развития русского классического балета на белыйиск, а характерными танцами в царстве Черноморя (IV акт) вызывает другую существенную линию русского балета — национально-характерную, ведущую к половецким танцам в «Игоре» Бородина. Так плавское, стихийное проявлявшееся в связи с песней и спрятанностью народное действие переходит в русское хореографическое искусство на фундаменте русской симфонической музыки. Перед «Русланом» Глинка выступил еще с великолепной музыкой к трагедии Кукольника «Князь Холмский», где лаконично и образно-характерно предвратил путь развития драматического русского симфонизма и симфонических картин. Таким образом, творческий полет из вершинах музыки, рост критической мысли, вящущий обесценивший народного в музике, интенсивное расцветание романсовой лирики сердца (и тут пульсирует позымающая смысл давно мелодическая идеально-поэтическая мысль Глинки) — все это устремлено к развитию темы Родины и постижению народного, родного. Если обратиться к наиболее интеллигентным кругам бытового музенирования, то по примере М. А. Стаковича и его культа гитары мы видели то же стремление осознать связь цародных родников песни с мировым процессом музыки. И все это вместе составляет русскую музыку первой половины века!

Теперь мы вполне подходим к композиторскому явлению, очень своеобразному и отвечающему некоторым коренным изменениям в отношении музыкальных вкусов в тогдашнем русском обществе, — к Даргомыжскому. Правда, он окончательно доказал себя за границами первой половины века — в конце 60-х годов. Но все плавнее характерное в его творчестве уже сложилось на примечательном переломе к этим годам. Разумею яркое выявление в русском искусстве демократических тенденций, а значит, сущности русского искусства; реализма и борьбы за примат содержания перед формой. Даргомыжский чутко почувствовал наступление новой эры — культуры-разрывистости. Он понял, что русский музыкант со слухом, остро улавливающим социальное содержание искусства, должен по мере свойственных музыке возможностей пойти — в русских тогдашних исторических условиях — вслед выявлявшимся реализмическим тенденциям в русской литературе, т. е. в так называемой натуралистической школе. Для него это не было безусловным отрицанием пушкинского-глининской эстетики и ее высоконтеллектуального взлета. Но было тем, к чему шли и сам Пушкин (в своем прозе и, особенно, в повестях Белкина) и Глинка в ряде своих песен и, конечно, в смысле выступления с образом Сусанина в героической опере допустивший реалистически простую новость русской крестьянской души на острой грани жизни — смерть на восходе зари, в дебрях родного леса.

Даргомыжский занимал положение дела в русской музыке ощущение глубокое и последовательное*. В своей романской лирике на тех страницах ее, где его магия поэтически тонкие интеллектуальные образы (а сюда при-

* Он понимал, что искусство музыки в эпоху индустриальных кризисов, когда смеется комингст, слушателей и, расстягиваясь, требует от композиторов пополнения своего стиля (теряет, конечно, по видимости), вылазит из витринского смысла, т. е. в широком значении тематики и своей направленности.



BAP. LAMOUREUX

пажескит почти без исключений сфера его элегических раздумий и любви лирики в романсах, колорированных на «восточный лад», он никак не опровергает эстетического уровня русской классической культуры. Но иное дело в опере. Своей «Русалки» он по-своему, иначе, чем Верстовский, и сильными реализмическими мазнями укрепил музыкальный путь русской бытовой драмы. Заметим, что, кроме «Эсмеральды» (сюжет и либретто Гюго по его же роману «Собор Парижской Богоматери», 1839), три сказочные музыкально-театральные произведения Даргомыжского: «Горицество Вакха» (1843 — канта, 1848 — спра-балет). «Русалка» (1855), «Каменный гость» (1869) написаны на пушкинские темы и что линия Пушкина — значительная и в романсах Даргомыжского — является важнейшей в его операх.

*
«Горицество Вакха» — одно из оригинальнейших явлений в русской музыке, как опера-балет. Здесь переплетаются античные отзвуки, свойственные русскому искусству в целом и поэзии особенно, и всечеловеческая сфера лирики, воссоздающей празднества плодородия, веселья и довольства; и «вировые», заэдровые поэмы дружбы и любви, и танцы в их коренной, исконной природе — хоровод, круг как символ единения людей в радости и в опьянении действительностью.

«Русалка» — опера, заслужившая большую популярность благодаря сердечному тону своей лирико-драматической музыки, — оказалась национальноспособнейшей из театральных произведений Даргомыжского. В ней ярко выделились его способности к музыкальным тиатрическим образам, к выразительным характеристикам (меланхолия, счастье, княжеский ловчий, князь, княгиня — театральные типы, застывшие вспышки, уже во времени «Русалки» Даргомыжского в практике русского бытowego театра, стали вновь живыми людьми). Главное же, впервые со всей жизненной острой здесь обнажилось — на отзывах еще славянски-колорированной балладности (Верстовский) — русская бытовая реалистичнейшая драма из «поведенческой тематики». Это сделано с такой силой, что «Русалку» можно было бы исполнять в обстановке тогдашнего помещичьего пускадебного быта.

Наконец, четвертая из опер Даргомыжского — «Каменный гость» — в сущности своей произведение точнейшей камерной лирики психологически-реалистического стиля с детальнейшим вслушиванием во внутренние мотивы и побуждения человеческих страстей. В нем личный писательских «приманок большой оперности», психологически тугий опыт Даргомыжского — «Каменный гость» продолжает оставаться замечательным раскрытием музыкой богатых возможностей выражения стихии человеческого через живую пытацию. И страсть, и упоение жизнью, и расцветание любви, и женская лукавость, и сочный юмор Лепорелло, отражающий происходящее действие, и столкновение остро вспыхивающих характеров — всему этому найдены Даргомыжским, в великолепной оправе пушкинского стиха, гибкие, как афоризмы, свободно переливающиеся одна в другую и всегда мелодические соответственные правдивейшие интонации.

Тот человека, качество его произнодений становится зеркалом души. Каждый интервал приобретает качество первого, отыччивого проволника чувствования. В свою очередь каждый пушкинский образ получает свой, прирожденный ему тон, так же, как им обладает каждый человек в жизни. Потому в «Каменном госте» перед нами не только действуют театральные персонажи, но и слышится — вместо развития музыкальных тем — блестящий диалог героев драмы, вы являющий себя в борьбе концепций — характеров. В этом смысле последняя опера Даргомыжского действительно является своеобразным, неповторимым достижением

русской музыки и ее постоянном стремлении к слиянию слова и звука в честных правдивейшего обнаружения жизни души и раскрытии мыслей живых образах. «Каменный гость» — по наимуманной школе интонаций, а красавая, и каждым своим движением отыскивая линии лирическая музыка трепетного непосредственного чувства.

Эта музыка еще яко пушкинской культуры и вместе с тем *накануне* Мусорского. Оба они — и Даргомыжский и Мусорский — стремились из человеческих слов, как голоса и излияния речи, высасывать, словно печь из пирогов, их сок — их интонационную сокровищницу, их эмоциональную настройку к направлению. Этот метод рождал на сцене живых людей и живой действительности. Впоследствии Чайковский создавал из окружающих его интонаций, из преобразования их в симфоническое развитие музыку жизни.

Но «Каменный гость» — конец жизни Даргомыжского и в некоторых отношениях исповедь умирающего от жесткой болезни жизнерадостнейшего музыканта-ашкуньера (вспомним его: «О дева роза», «Влюблен и, дова-красота», «Нас осенчали не в церкви» и другие примеры аландреонтической лирики, родившиеся Даргомыжского с Глинкой). Зрелые годы жизни Даргомыжского — вместе с тем лаборатория глубоко острой бытовой характеристической романсыстики, когда он прямо глядел в глаза окружающей русской действительности.

Своими песнями в романсах характерной и бытоописательной тематикой он дал в русскую музыку «последственного человека» — личность и ее социально-конкретном обличье, и притом личность из круга образов *просто людей*, стоявших на дорогах русской литературы и поэзии «разночинцев». Даргомыжский, изображен мир мелкого чиновничества и мещанства, сблинился с тонким юмором Гоголя, с раним Достоевским и Секстовым в русской живописи. Он глубокочувствовал поэтическую сердечность и простоту идиллий «бездны людей» города посада, продолжая расширять тропинки, нащупанные Альбельевым, Варламовым и Гурьевым (трио мелодистов, увлекавших себя «Соловьевым», «Красным гардемарином» и «Матушкой-голубушкой»). А нащупать и обобщить эту лирику можно было лишь проинкал слухом в очень широкие круги чутких и восприимчивых обывателей. Как Варламов, Даргомыжский умел «схватить» на лету брошки «заливистые» интонации удальства и молодечества (их можно назвать коньковскими). Не чуждался он ни задушевного русско-цыганского «подмызга», соскальзывающего в лихости плясовых «эркитопытывающих» ритмов, ни заздравной, кружковой музикой, «компанийской» лирики и интонаций ансамблевого пения демократической молодежи (Петербургские серендади — цикл трехголосных хоров или трио).

Чего-чего не подмечал наблюдательный слух Даргомыжского, стремясь зарисовать в музыке особу ее свойственной манерой мелодической речитации, в которой слово-звук составляли наглядные до портретности, до натуралистичности новацки (мелодизированый ритмописунок), вера-ривное единство — правду звуков, то, что и манифестирувал Даргомыжский в своих высказываниях. И в самом деле, слушая, видишь его характеристологические этюды, картины, сцены: их трудно даже назвать романсыми! Какая многогранность и экспрессивная среда!

Вот по натуральности наглядный типовой портрет «дущочки-девицы», а рядом акварель «писейской девушки», которой только что минуло шестьнадцать лет. А разве не «буквально выплыты» возникают перед слушателями мельчики и его смирявшая супруга, так же, как и иниций титулярный состоянин, обмылающийся в любви генеральской дочери, или чиновник-червяк возле «его синклитства»? Совсем не трудно угадать и разглядеть демократических персонажей романтической «Садыби» в грозе и буре,



JAMES GEMERSON KELLY, A. C.

и облик «Безумной». Вот Даргомыжский подмечает вокруг живые отклики па песенки Беральто, особенно в том «характерно-правильном» русском попытлом колорите, который им придавали переводы Курочкина. Возникает гениальная по сюровой правде сцена «Старый капитан, мирившая спеша («Ведут на расстрел»), достойная руки Домье⁴. Как волнистую мастерство в ней отмечены переборами ритма команды и шага («В ногу, ребята!») с монотонами отдачами, передвижами, чтобы перевести дух и воспользоваться для горестного рассказа. Тут Даргомыжский создал в пределах камерной лирики острую психологическую новеллу.

Не продолжала, так как пришлось бы слишком перейти за грани хронологии и рассмотреть величайшее реалистическое умение ритмо-лито-национальной и образно-наглядной характеристики вплоть до «Каменного гостя» Даргомыжского, потерявшего пушкинскую маленькую трагедию к антиподам давних испанских шутовских иронических новелл, но на русский лад, словно действуют перед нами драмки, избаловавший женщинами баручк и его «российский дядька» (Ледоролло). Но таким тоном самая легенда о Дон Жуане приблиняется к пародиям истокам и совсем теряет мистический привкус. И вместе с тем, какой плавающий и точайший лиризм «обольщений» проведен психологом-реалистом Даргомыжским в диалогах Донны Анны и Дон Жуана!.. А контраст Глини — Даргомыжский на переломе — от половины к половине — русского XIX века хорошо выкристаллизовывается на музыке о «мужих странах и людях» обеих испанских увертир (1845—1848) Глини и только что упомянутого «Каменного гостя» (конец 60-х годов) Даргомыжского.

В 1855 году в Петербург переселяется юный Михаил Алексеевич Балакирев (1836—1910), выходя из-под культурной опеки нижегородского помещика, противника крепостного права, выдающегося знатока классической музыки и исследователя творчества Моцарта — Александра Дмитриевича Ульбышева (1794—1858)⁵. В его доме с обширнейшей музыкальной библиотекой и просвещенными музыкальными собраниями было чему поучиться. Тут корни и общечайдающейся музыкальной образованности и начитанности юноши Балакирева. Долго жил у Ульбышева и А. Н. Серов (1820—1871), когда он только что окончил курс в Училище правоведения. Ульбышева знал и Глини. Таким образом, в его культурном облике скрываются несколько лиц русского музыкального просветительства первой половины века, в тесной связи с путями русской мысли.

С приездом Балакирева в Петербург, до мере его включения в столичную музыкальную жизнь, начинает проявляться его крупный организаторский талант. Начинается вторая половина века для русской музыки — эра гигантского напряжения творческих сил и мировых побед и завоеваний.

Позволю себе закончить свой сжатый очерк пессолькими важными памятными датами творческих дочников и встреч на пороге новых времен. В 1851 году в «Современнике» появляется первая значительная статья А. Н. Серова «Итальянская опера в Петербурге». Его сгорев друг, потом и первый антагонист Владимир Васильевич Стасов⁶ начинает свои музыкально-критические выступления уже с конца 40-х годов. К половине 50-х

* В «Русском архиве» за 1886 год (кн. I) есть очерк А. С. Гацкского «Александр Дмитриевич Ульбышев». Как самому Ульбышеву и правах его, так и о быте и русской пропагандистской музыкальной культуре той эпохи можно почерпнуть некоторое характеристическое сведения именно в этом очерке. Ульбышевская трехтомная книга о Моцарте вышла в 1843 году. Книга о Бетховене, выдававшаяся отдельно А. Н. Серова, вышла в 1857 году.

годов образуется группировка молодых музыкантов, сперва возле Даргомыжского (Балакирев, Кюн, потом Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков), но все с большим и большим выдвинутением приоритета Балакирева. Параллельно начинается упорная полемика борьбы вернувшегося на родину после лета страшнований и учебы в первых консерваториях на успехов Антона Григорьевича Рубинштейна (1829—1894), борьбы за решительную демократизацию русского музыкального образования. В 1859 году был утвержден Устав Русского музыкального общества и вскоре последовало открытие консерваторий в Петербурге и в Москве и далее постепенное расширение провинциальной сети русских музыкальных обществ и профессиональных школ, шедших на смену давним поместным газетам и городским местным очагам музицирования любителей, ценителей и настоящих дарований.

В 1855 году уже контактирует Петербургскую консерваторию Петр Илья Чайковский и вскоре же (в январе 1855 года) по приглашению первого директора Московской консерватории Николая Григорьевича Рубинштейна (1835—1881) направляется в качестве скромного преподавателя консерватории в Москву, где в ближайшую же годы вступает в полулукошко расцвета его творческая композиторская работа. Близится годы взлетающий рост музыки балакирцев или «могучей кучки» — группы композиторов восторженного национального направления. И тут паряду с величественным зодиаком русской музыки Римским-Корсаковым выделяется мощная богатырская фигура Бородина, сопутствующая гению музыкального юродничества Мусорскому, олицетворявшему в себе лозунг друга Кольпова — Серебрянского: «Музыка — мятежная душа наша».

БИОГРАФИЧЕСКИЕ СПРАВКИ

Алябьев Александр Александрович (1787—1851). Родился в семье видного священника. С детства обучался игре на фортепиано. Воспитывался в Московском университете пакоже, где получал хорошее образование.

В 1812 году был избран членом однога на гусарские полков, принимал участие в Отечественной войне и за военные заслуги был повышен в чине. По окончании войны А. жил в Петербурге и делал свою время между светскими развлечениями гусарского офицера и серьезными занятиями музыкой.

К 1815—1820 годам в относится первые композиторские опыты А. — романсы и песни. В эти годы онблинился с просвещенной художественной молодежью.

В обществе, окружавшем А., было многое страстиных театралов, и А. сам начал увлекаться сценой. Он сочинял куплеты, инструментальные номера для различных спектаклей в 1822 году создает музыку комической оперы «Лунная ночь» или «Домовье». В 1823 году А. пересекся в Москве. В 1825 году во время одной карточной игры А. сильно избил своего партнера, и тот вскоре умер. Хотя цесарственная вина А. не было доказана, он был лишним всех прав, чинов, отличий и звания дворянки и сослан в Сибирь. Здесь А. пронесил до 1832 года, когда переехал на Кавказ для лечения. В Сибири А. организовал казачий военный оркестр, написал много музыкальных произведений. Пребывание на Кавказе принесло толчком для работы над романтическими операми «Аммона-Бек» (по Мартищикову) и «Кавказский пленник» (по Пушкину). В 1834 году был издан сборник из 25 украинских песен, обработанных А. для голоса и фортепиано.

Во второй половине 30-х годов А. вернулся в Москву, где и оставался до конца жизни. Все эти последние годы он посвящает композиции. Творчество его достигает в это время высокой зрелости.

Вардамов Александр Егорович (1801—1868). Родился в Москве в семье чиновника. Ребенком В. проявил страсть к музыке и самоучкой научился играть на скрипке. С десятилетнего возраста В. был певчим в придворной певческой капелле в Петербурге. Здесь он пробыл до 1819 года и за это время, пользуясь советами дирижёра капеллы композитора Бортильского, научился игре на фортепиано и гитаре и проявил большие успехи в пении. В 1819 году В. был назначен учителем певчих в придворной русской церкви в Гатчине. Вернувшись в 1823 году в Россию, В. поселился в Москве. Здесь он занимался преподаванием пения в частных домах и учебных заведениях. С конца 1831 года В. поступил на службу при императорских московских театрах в качестве помощника канцелярийского и преодолевая пение театрального учителя. В 1834 году он получила в театре звание «композитора музыки».

С переездом В. в Москву сознание начало его постоянной композиторской деятельности. Он соединяет свою раннюю поэзию («Красный сарафан», «Что затуманилось, зоренька моя»), пишет музыку к драматическим спектаклям. В 1833 году В. начинает издавать музыкальный журнал «Долгова опера», где в каждом номере печатаются несколько вокальных и фортепианных пьес В. и других композиторов.

В 1840 году В., подытожив свой вокально-педагогический опыт, издал «Школу пения».

В 1844 году В. переехал в Петербург, где сближался с группой литераторов, в особенности с молодым поэтом Аполлоном Григорьевым.

В. посвятил себя почти исключительно вокальной музыке. За свою жизнь он написал 150 романсов и посес.

Гурьев Александр Львович (1802—1856). Родился в Москве в семье крепостного музыканта, приложившегося графу Орлову. Отец Гурьева был композитором, учеником известного итальянца Сарты. Однажды главным образом духовые произведения. Лев Гурьев был почти единственным руководителем своего сына. Александр Гурьев начал свою музыкальную деятельность с пения на скрипке в крепостном оркестре графа Орлова. Затем он начал давать уроки пения и игры на фортепиано в частных московских домах. После смерти графа Г. со своей семьей получил свободу. С 30-х годов он все больше уделяет внимания музыкальному творчеству, пишет романсы, песни, различные фортепианные пьесы (мазурки, вальсы, галопы) и вариации на различные темы).

Лучшие романсы Г. написаны в 40-х и начали 50-х годов.

Верстовский и Алексей Николаевич (1799—1862). Родился в поместье своего отца, тамбовского помещика. В 1818 году окончил в Петербурге институт инженеров путей сообщения. С детства В. проявил музыкальные способности. В Петербурге он брал уроки игры на фортепиано, на скрипке и обучался пению.

Пристрастившись к театру и познакомившись с рядом театральных деятелей, В. начал пробовать свои силы в качестве актера и затем сочинять музыку к водевильям. В. составляет свою временно специальность — появляется себе целиком музыкант. В 1823 году В. переехал в Москву, где прожил до конца своей жизни. В 1825 году он поступил на службу в Театральное управление в качестве инспектора театров, и с этого времени почти до самой смерти (он вышел в отставку в 1860 году) играл руководящую роль в театральной жизни Москвы. С переездом в Москву В. сердечно занялся композиторской деятельностью. Сперва он сочинил музыку только к водевильям, затем стал думать о создании оперы. В мае 1828 года была поставлена с большим успехом первая опера В. «Пас Твердохлив» (libretto Загоскина), опера романтического характера. За неё последовали «Вадим», или «Двенадцать спящих дев» (1832) из сюжета Жуковского, «Аскольдова могила» (1835) по Загоскину, «Тоска по родичам» (1839), «Чурова долина» (1841) и «Громобой» (1858).

Кроме опер и музыки и драматических пьес, В. сочинил хоры и романсы.

Гликин Михаил Иванович. Родился в 1804 году в селе Новоспасском, Смоленской губернии, умер в 1857 году в Берлине. В детские годы, проведенные Г. в деревне, он получил много разнообразных музыкальных впечатлений (народные песни, крепостной оркестр, исполнявший народные песни, танцевальные пьесы и произведения западноевропейских композиторов — увертюры, отрывки из симфоний).

В детские годы Г. начал учиться игре на фортепиано. Общее образование получил в Петербурге, в Благородном национном при Педагогическом институте, где учился с 1818 по 1822 год. Одновременно с занятиями и национальной Г. продолжал учиться музыке, занимаясь с лучшими тогдашними педагогами, включая английского композитора-пианиста Джона Финна.

С периодом окончания национальной первые композиторские опыты Г. Он пишет фортепианные пьесы, соло для альта, первые романсы, в том числе «Не искушай меня без мужчины».

Весной 1830 года Г. уезжает за границу, в Италию. Там он знакомится со многими европейскими композиторами и блестяще изучает вокальный стиль. В Италии мы были напечатаны для азартных камерных произведений: сонет для струнного квартета, фортепиано и контрабаса, патетическое trio для фортепиано, кларнета и фагота и несколько романсов («Победитель», «Венецианская ночь»).

На обратном пути в Россию (1833 год) Г. около пяти месяцев живет в Германии, где занимается с теоретиком Деном. Но приезд в Россию Г. принимается за осуществление серии отечественных задач — за создание большой национальной оперы. По совету Жуковского, он останавливается на теме «Ивана Сусанина». В начале 1836 года «Иван Сусанин» был закончен и 27 ноября этого же года поставлен в Петербургском театре. Время после завершения этой оперы — конец 30-х, начало 40-х годов — это период полного расцвета гениального дарования Г.

Г. отделяется от аристократического света,ближится к кругу литераторов, художников, поэтов. В это время Г. создал большое количество своих романов, в числе их лирика «Прощанье с Петербургом» на слова Кукольника, музыку к трагедии Нукольника «Князь Холмский» (1840), «Балс-фантазия» для симфонического оркестра в опере «Русалка и Людмила» (закончена и поставлена в 1842 году).

В 1844 году Г. уезжает спас за границу, сперва в Париж (знакомство с Верди), а в мае 1845 года — в Испанию, где он прожил два года, изучая народные быт и народное искусство. Осенью 1845 года Г. написал увертюру «Арагонская хотяз». В 1847 году Г. вернулся на родину. Последнее десятилетие его жизни протекает в переселении из города в город (Смоленск, Бородино, Петербург). В Бородино он создает вторую испанскую увертюру «Ночь в Мадриде» (1848—1851) и симфоническую фантазию «Комаринск» (1848). Здесь же сочинены наиболее значительные поздние романсы («Песни Маргариты», «Финский залив»). Последние пять лет своей жизни Г. работал мало. Жил он то в Париже, то в Петербурге, то в Берлине, где и умер в феврале 1857 года. В мае того же года тело его было перевезено на родину и похоронено в Петербурге, в Александровской лавре.

Даргомыжский Александр Сергеевич. Родился в 1813 году в с. Даргомыжье, Тульской губ., умер в 1889 году в Петербурге. Образование и общее и музыкальное получал дома. Игра на фортепиано стал учиться с шести лет, позже — игре на скрипке (с 14-летним возрастом участвовал в квартетном ансамбле) и пению. В 30-х годах Д. приобрел в петербургских салонах известность как пианист в композитор романсов и певец для фортепиано. Первой оперой его было «Эсмеральда» (1833) по роману Гюго «Собор Парижской Богоматери». Этой опере склонилась ориентация Д. на стили французской, так называемой большой оперы. Вместе с тем здесь проявился его драматический дар, чистые спектакль, умные характеризовать и выразительная вокальная деклamation. В 1843 году Д. бросил службу чиновника и всенесено отдался музыкальному творчеству, главным образом сочинению романсов. В 1844 году он совершил первую поездку за границу (Брюссель, Париж, Вена), где познакомился с выдающимися композиторами. В 1848 году композитор закончил оперу-балет «Торжество Венеры» (текст Пушкина). С 1843 по 1855 год был занят сочинением «Русалки», а также романсов и вокальных ансамблей. Д. давал уроки пения, и вокруг него образовалась группа друзей. В этом кружке вырабатывались новые вокальный стиль русского выразительного пения и проповедовались лозунги музыкально-художественного реализма: «правды в звуках». На этих лозунгах воспитался талант Мусоргского. В 1856 году состоялось первое представление «Русалки». В конце 50-х годов сочинение лучшие характеристики романса и оригинальные оркестровые фантазии Д. («Кизайчик», «Баба-Иша» и «Фантазия на фольклорные темы»). В 1864 году Д. опять уехал за границу. В Брюсселе состоялся концерт из его произведений. Последние годы жизни Д. пробыл за сочинением оперы «Казенный гость» (текст Пушкина) и в тесном общении с юными композиторами, членами Балакиревского кружка (Балакирев, Кип, Мусоргский, Римский-Корсаков, Бородин). В 1867 году он был избран директором Петербургского отделения Государственного музыкального общества.

КОМПОЗИТОР ИЗ ПЛЕЯДЫ СЛАВЯНО-РОССИЙСКИХ БАРДОВ — АЛЕКСЕЙ НИКОЛАЕВИЧ ВЕРСТОВСКИЙ

Композитор Верстовский (1799—1862) принадлежит своим творчеством к тем явлениям в истории музыки, о которых обычно принято говорить: были и нет! Действительно: его музыка в свое время ярко бытовала, и одна из его опер — «Аскольдова могила», ставшая наиболее обобщенным отображением тех свойств стиля эпохи, которые были особенно присущи Верстовскому, бытовала очень долго. Конечно, Верстовский — не классик. Но и не переходящий полуслучайный «бытовник». Он из числа художников, которые не создают своего стиля, которым владеют стили и запросы эпохи. Про таких нельзя сказать: их уже нет. Мы слишком мало знаем «интонационные словари» различных эпох и, еще менее, как и насколько жизнеспособны отдельные интонационные течения. Их струи часто долго не всплывают на поверхность, а потом вдруг обнаруживают себя в далекой, казалось бы, эпохе. Лично мне удалось не раз подметать, как характерные интонации Верстовского, ставшие наиболее популярными, просочились и в нашу музыкальную действительность. Поэтому данная памятка не является только данью истории...

В истории познаний западнославянской и русской музыки нельзя миновать значения Верстовского, как яркой посредствующей инстанции. Не то чтобы трансформации западнославянских интонаций (чешских, польских) являлась для него своего рода творческим методом; но так создалась его стилистика (ее зерно: водопильно-кущеткий и романсино-песенный бытовой жанр с доминирующими «танцевальными басами», т. е. метрикой, в основе которой — двух- и трехдольный «перебор басовых струн»), что типичные мелодические славянизированные обороты составляли в ней привычное интонационное содержание.

В XVIII веке нахлынули в Россию музыкальные педагоги-иностранныцы, среди которых особенно чехи занимали немалое место. Это были педагоги не в узко профессиональном смысле, но и практики музыки, преимущественно инструменталисты различной квалификации. И утвердилась эта давнишняя естественная связь с западнославянской музыкальной культурой.

Этот процесс очень сильно сказался у нас на технике обработки русских песен; стал слагаться споего рода славяно-российский стиль трактовки русских песенных интонаций. Подчеркиваю, что стиль этот славяно-российский и что *народно-русские «диалекты»* в нем пробивались с трудом, но все-таки пробивались.

В Верстовском и качества и процессы данного рода отразились, как в зеркале. И как характерно, что именно произведение, где они слились в наиболее обобщенно-органический сплав, в то, что можно вполне называть «Аскольдова могилой», — что это произведение и было наиболее радужно воспринято тогдашней русской общественностью и распространилось по всей русской земле с популярностью, не уступавшей российско-итальянским вокальным концертам Борглинского. Этот русско-славянский стилем комплекс просуществовал под различными обличиями очень долго и дал красавые отложения и у Глинки, и у Даргомыжского, и у Римского-Корсакова, да и у Чайковского (у последнего — украинизировавшись; впрочем, эти элементы всегда играли в нем, в этом стиле, заметную роль, как и польские). Но в творчестве Верстовского мы находимся на этапе первых, — если не считать сборника русских народных песен Прача, — и широком масштабе взятых творческих-лабораторных опытов в сообщении славяно-российского стиля. В этом заключается, так сказать, историческое предназначение его творчества и на этом — по всем мониторингам — должен лежать акцент музыковедческого анализа его музыки, анализа, к сожалению, до сих пор не сделанного в полном объеме по причине неподъемности и отсутствия подготовительных к тому работ, особенно текстологических.

Популярность музыки Верстовского была очень велика. Один из его современников сообщает, — по своим подсчетам, — что по России ходило до 800 романсов (вернее, песни-романсов, песен, куплетов, кантов и гимнов) Верстовского. В эволюции русской домократической лирики — городского песни-романса — его роль весьма значительна и не уступает алябьевской. Вообще склоняющееся за последнее время обыкновение силоять совместно три имени: Алябьев, Варламов, Гурьев, — композиторов интонационно разномысльных, требует — и настойчиво — восполнений и детализации.

Кроме того, Верстовский, будучи чутким композитором своего «настоящего времени и даже «депных моментов своего времени», работал во всех почти текущих жанрах и работал чутко и отзывчиво. Эпоха вызывала канканы, гимны, канты представительско-общественного и национально-оборонного содержания. Верстовский отвечает музикальной инсценировкой (соло с хором) «Певец во стане русских воинов» (стихотворение Жуковского), кантами и гимнами («Восторг воинов») и т. д. Кантата «Торжество муз» (текст М. Дмитриева) к открытию Московского Большого театра (1825), «Большой гимн» (по стихотворение Языкова) для соло, хора и оркестра (более чем 500 артистов), исполненный в 1831 году. Кант с речитативами, ариями, хорами и оркестром для открытия Общества любителей российской словесности, хорошие строфы и праздничному 100-летнему юбилею Московского университета, Торжественная увертюра к открытию Московского Малого театра (1841) и т. д. Многочество театральной музыки: оперы, музыка к отдельным пьесам, особенно водевилям, вставные припевы и песни (скрипачка Вьетта взяла темой для вариаций песню Нести из драмы «Кремлев»), баллады (особенной известностью пользовалась «Светлан» — по Жуковскому), нередко инсценировавшиеся интерmezzi (например, Батюшкова «Гезид и Омир — соперники», интермедии для соло и хора с танцами; Дмитриева — «Выкуп барда или Сила песни» — тоже интермедиа для соло и хора с танцами, обе в 1827 году), мелодрамы.

Верстовский чутко отыскивался на лирику современных ему русских поэтов, и современники любили его музыку, соотносящуюся с тогдашней поэзией Пушкина, Жуковского, Батюшкова, Дмитриева, Языкова, Ше-



ВЕРСТОВСКИЙ А. Н.

шарено и т. д. Достаточно указать на популярность его романса «Черная шаль» (Пушкин). В области камерной музыки современники вспоминали фортепианную сонату, посвященную одному из учителей Верстовского — пианисту Финльду, пьесу (попурри) для английского рожка и его арфные композиции. В торжественной балльной музыке, например, в сочинении полонезов, Верстовский следовал по стопам Коцловского. Этой же дорогой шел и М. И. Глинка в своей музыке «представительного» (репрезентативного) жанра, в кантиках и подъескских...

Почти исходу у Верстовского звучат характерные славяно-российские интонации. У него начинает играть заметно «стабилизированную роль» интервал сектакта и его интонационно-ладовая значимость, сказавшаяся впоследствии в стиле Глинки, в славилизионизированных песнях и в «Русских» Даргомыжского, и в высшей степени замечательно у Чайковского (см. мою работу «Евгений Онегин», лирические сцены П. И. Чайковского — интонационный анализ*). В тематике своих опер Верстовский упорношел по стезе славяно-российской. Только не надо забывать, что стезя эта еще не имеет славиофильских тенденций середины и более поздних годов XIX века и не поддаётся им, т. е. это далеко не «славяно-аискаковское» славиофильство, с его антипотрясским национально-сентябрским оттенком: с неприятием общеевропейской цивилизации. К части русской музыки нужно сказать, что она в своем постигании «славянской идеи» и своем взаимоотношении со славянской национальностью побежала западно-европейской бредней и наднационалистической западни.

В Верстовском оказывается наследие славяно-российских идей XVIII века в патриотической окраске русской интеллигентии александровского времени. «Россы равно и славяне» — единство, но «россы, Петром вывезенные к жизни», я, как и он, не отказывающиеся от европейского прогресса. В этом смысле, по интонациям «славилизирован» и «Русская» Глинки (а воине не изъявлены, как приятели многие «по близорукости слуха»), и «Младая», и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Наиболее популярной русско-славянствующей опорой Верстовского оказалась «Аскольдова могила», по наиболее характерным явлениям в славяно-российском жанре, мне думается, выступает его опера «Громобой» (либретто Д. М. Ленского по Жуковскому и с использованием его стихов), роскошно поставленная в Москве в новооткрытом после пожара Большом театре в 1857 году **. Активаржские тенденции оперы были всем понятны и легко расшифровывались за романтико-фантастической феерней в действии: понятны были и изобильные народно-славянские песни-игры и двертишменты, которыми оснащена опера, так же как и демократическая лирика в либретто и музыке. Через несколько лет Серов в своей «Рогнеде» вновь оживил блаженную Верстовскому тематику, но запутался в тенденциях либретто и драматургических плохом сценарии так, что затормозил сам жизнеспособность этой во многом талантливой и свежей, интонационно самобытной оперы.

Верстовский — по интонационной отзывчивости на требования своей современности *** — явление приное и талантливое. Не будучи «звездой

* М., Музгиз, 1944. [См. т. II настоящего издания.— Ред.]

** О Верстовском материалов много. Но в данном контексте наилучше упомнить, что в отношении «Громобоя» интересные подробности — в статье П. А.-А. «Большой Московский театр, опера «Громобой» и несколько слов о ее авторе. А. Н. Верстовском» («Русский художественный листок», подаваемый В. Тиммом, 1857 г., № 15, 16, 17).

*** Хочется отметить, например, интересное преломление им народно-цинической интонационной стихии (от которой, как бы это ни хотелось людям с лицемерием мастером, именем выкусом, никак не скрыться в звяглости русской музыки с слухом от точки зрения, т. е. распознавания органических ее интонаций) — в опере «Пан Твердовский» (1828).

первой величины» я пытал и пытаясь «текущим», он — и своего рода «от-
точник» (как бывают такие же поэты) настоящего времени», и фундамент,
на котором гении музыки воздвигают свои прочные «надвременные» ис-
тинные художественные обобщения. Не случайно поэтому, несмотря на
исследование в либретто, опера Верстовского «Аскольдова могила» своим
патриотическим искренним чувством стала для самых широких слоев
слушателей нашей родины «художественной реальностью», долго осваи-
вавшей успех даже «Сусанина» Глинки. Успех этот, упорный, навсегда-
мечтанный, вовсе не был «прихотью дурного массового вкуса», «бытовой-
щины», а имел за собою устойчивые основания.

И не зря создавалась — благодаря яркой выделяемости «Аскольдовой
могилы» среди остальных произведений Верстовского — легенда, что
эту оперу написал не он, а композитор-мелодист Варламов, по каким-то
причинам уступивший свое детище Верстовскому. Подобная легенда хо-
дила и по поводу «Фауста» Гуно, т.е. что в сравнении с другими его произ-
ведениями «Фауст» стала «вдохновенная находка», что принадлежать ему,
даже как автору «Ромео», не может. Такие легенды создаются о музы-
кальных произведениях столь массово-популярных и любимых, что они
воспринимаются как общее достояние, как «безымянное» чье-то сочинение,
подобно народному творчеству неведомых мастеров.

1942 г.

ВЕЛИКИЕ ТРАДИЦИИ РУССКОЙ МУЗЫКИ

История этих традиций очень молода: их так четко заметил и определил содержанием и мастерством своей музыки генияльный Глинка. Его последователям и продолжателям не так уж много приходилось посвящать. Разинять — да, но совсем свертывать с пути, принципиально и уверенно утвержденного автором «Руслана» — музыкального богатырского эпоса русского народа, вряд ли кому безнаказанно удавалось. Поэтому связь музыки с народными родниками русской художественной культуры во множестве ее преломлений никогда не срывалась, и связь эта отнюдь не заключается только в явном цитировании образцовых народных мотивов.

Русская классическая музыка звучит по-русски так же естественно, как композитор говорит по-русски. Но хорошо говорить по-русски не каждому свойственно. Потому и в оттенках русской музыкальной речи многое граней: Глинка оставался глубоко русским музыкантом даже там, где он смело подчинял своему напутчику слуху итальянское бельканто и не чуждался итальянских оборотов.

Столь совершенство владел народно-песенной основой в своем творчестве, что мог вливать в красоту выражения чужих национальных культур и передавать пленявшие его интонации и формы, но не как ловкий имитатор. Он прежде всего слышал в музыке человеческое общительное искусство, созданное народом из уст в уста, от чувства к чувству и, называя это, находил ключ к музыке любой нации — в ее человечнейшей выразительности. И мог обо всем этом сочинить музыку так, что она становилась понятной и каждому русскому.

Столь глубоко вкоренившееся в русскую музыку от ее первомастера свойство общительности стало драгоценной традицией: мировой успех, скажем, «Шехеразады» Римского-Корсакова не основывается только на тончайшем мастерстве колорита или на повсеместной известности книги «Сказок 1001 ночь». Дело обстоит глубже: правда воображения русского композитора, его любовь к сказке и сказочному и именно к общению с людьми на почве сказа вызвала в его искусстве те убедительнейшие средства и приемы, ту страсть, целеустремленность музыки, скажем, в его таланте к музыкально-изобразительному, что произведение вызвало ответный интерес у множества людей и воллекло их в сферу своих образов, своих ритмов, своих красок. Так оказалось с Бородиным, так с Мусорг-

правду несущества, прописать «даровитой молодежи» принципы «техники ради техники»; много ли пользы от молодого специалиста, вхолпавшего в мир музыки с дипломом о выдержанном испытании, но с пустым сердцем, с хорошо натренированной рукой, но с головой музыканта-практика, без духовных запросов? Конечно, одним знанием всемирной и родной историй не выработаешь в себе дирижера и без фути не сделашся мастером композиции. Но нельзя забывать о тех интеллектуальных и душевных помыслах, какими была насыщена (а не одним тупым умением писать фути) деятельность великих композиторов и дирижеров прошлого. И какой «совсем новый» выглядит деятельность «музыкусов иных духом».

Техника гибкого владения исконными знаками и текстопикой форм, бесспорно, дело важное, но еще важнее голова и культура интеллекта, управляющая талантом, для которого нет мертвых тонов и скаменелых звуков. Чем-то далеким, глубоко противоречием икорным традициям русской музыки отдают любые попытки превращения музыкальной школы в «монастырь» с программами, только посланными техногонии.

Советская культура выплынула идею художественных пузов, и, конечно, в нашей стране по справедливости отведено место и музыкальным вузам. Органически выросшие из глубоко демократических художественных потребностей масс, они, включая в себя и высшее художественно-техническое образование, не должны, однако, быть лишь рассадниками музыкальной техники; увы, еще далеско не всем педагогам это безусловно ясно.

В свое время основателю Петербургской консерватории А. Г. Рубинштейну пришлось отказаться от директорства, поб ему же по силам было бороться с кругом сторонников идей мелко понимаемого профессионализма в приложении к предпочтеть карьеру виртуоза. Но теперь тем более необходимо в музыкальных вузах, строго обучая канонам музыки, окружить талантливую молодежь глубоким вниманием к ее ширококультурным интеллектуальным запросам и, главное, не презирать курсом истории: в пустынях музыка не растет и не звучит, и оправдание ей — бытие в людях и с людьми, а не только в наставе, среди своих «посвященных».

Вот только теперь я в рисковую подойти и самой испытавшей чистоту темы великих традиций. Почему в русской музыке с такой поразительной художественной свежестью и сплой мысли всегда звучала идея родной земли и раскрывалось чувство Родины? Прялла, величие русским музыкантам при этом никогда не казалось чуждым общение с лучшими достижениями музыки Запада, все русское искусство, в том числе и музыкальное, всегда было любопытно к познанию мирового художественного опыта, подчиная себе наиболее существенное, классическое, что было в нем, и откладывая лишь проходящее, — не поддаваясь. Но родное в русской музыке всегда увлекало слухом как исключительное душевное своеобразие.

Нельзя отмывать следы идей Отечества в названиях произведений. Явление лиц и чувства Родины в русской музыке коренится глубже, чем в одних названиях или в непременности цитат только из старинной крестьянской песни. Разве песня города, рабочих свобод и студенческая, да и богатейшая молодняк городского демократического романса, откуда в большинстве своих интонаций выросла лирика Глинки и Чайковского (особенно великая простота и обаяние задумчивой музыки «Евгения Онегина»), не полны любви ко всему родному и близкому?

Конечно, «сердце русской музыки — кародная песенность (не песня в тесном смысле лирика или одного из видов музыкальных форм) и ритм человеческого дыхания, господствующий повсюду в русской музыке — в вокальной, и инструментальной, — над тактами и узорами формальпой архитектоники переводов. Назвать ли это свойство распевности традицией или, вернее, природой музыки человека, жившего в степях и целях, вдоль-

великих рек и суровых лесов нашей Родины? Иска трудно отстить, какова природная этого жизненного свойства, по оно едва ли не самый жизненогобный первоисточник культуры.

А тогда нельзя не поднять вопрос, не слишком ли чрезмерную долю отводила старая музыкальная эстетика в области музыкально-творческих процессов личным, субъективным свойствам композитора и его случайным настроениям?

Сами музыканты всегда очень мало интересовались особенностями своего же капитала — слуха не только как акустического и психофизиологического феномена, в нем — подобно руке и глазу — явлении, в выработке функций которого участвовал опыт языкового общения всего человечества и, значит, социальный человек. Тогда становятся понятными в истории музыки факты, поражающие исследователя: личное есть во всякой музыке, но вот бывает, чтоipro личное творчество, которое музыкальные критики принимают за глубоко субъективное, за постоянную азлучающую буято бы «личную поту» с удивительной устойчивостью переживает смены поколений и художественных вкусов, нападки противных лагерей, показано, что самое существенное, перевороты в государственной и общественной жизни страны. Бывает, что самые, казалось бы, «объективные» музыкальные ценности быстро изменяют, не избывая доступа к людям, а то, что буято бы было «субъективным», обладает громадной энергией, жизнеспособностью и полным упорством; опыт истории показывает, что музыкальные явления, казавшиеся сугубо личными, были в действительности зеркалом глубоких вод психической жизни страны и ее правдально почувствованных тревожений, а то, что казалось «объективным», было как раз плодом интеллигентской личной выдумки. Элегичное в Глинке и Рахманинове, особенно же в Чайковском, при напряжении волнением стремление не только опер, но и симфоний последнего обращаться на музыкальном языке к массам людей и всплывать жизнь с ее тихими радостями и со всей глубиной страдания, — все это звучит эмоционально раскрытым правдой, всесело поизнанной в многообразных углах родины и в некоторых чутких слоях человечества. Если бы это было только плодом субъективной фантазии, музыка стерлась бы, как мираж, в течение ближайших десятилетий, а не то что в нашу эпоху величайших переворотов.

Если вспомнить в мир тревожений, охватывающих не только Глинку, Чайковского, Рахманинова, но и Бородина, и в особой степени Мусоргского и Римского-Корсакова (его эпопеи «Псковитянка», «Катя», где действительно реальны и мольба народа, и трепет, и воля к обороне), то разве во всем этом, в лицной окраске, каждому композитору свойственной по мере его таланта, не отражены пытанье исторической жизни великого народа и тревожение русской психики далеко не личного порядка? Мы слишком привыкли смыывать в распахах нашей музыки заслуги только таланта, а не воли нации, высказывавшей в песенном общении и в пятиглавиях слов народной поэзии слова волнения за жизнь Родины, вкоряивающиеся в чуткий слух великих музыкантов как голоса народных масс.

Остается досказать еще об одном замечательном явлении в русском музыкальном творчестве, где слиты традиции сильного композиторского мастерства с чутким слышанием музыки народом и страной мира, без всяких признаков шовинизма. Прежде всего, это Испания Глинки и Римского-Корсакова, славянство у Балакирева и Римского-Корсакова, многое в русском претворении Бетховена, Моцарта, Шумана, Шопена. Главное же — обширнейшая и совсем нам родная область русской музыки от Востока и русской восточной музыки, включая и затронутые библейские темы с их сугубо лирческим пафосом (Серов, Мусоргский).

Основное во всех этих обращениях к образам Востока — сказ о человеческим в человеке и о красоте и величии образов, созданных творчеством героичнейших народов. В таланте соловецкого композитора Хачатуряна, в своей блестящей оркестровой палитре продолжающего начатые великими русскими классиками традиции, рождается и свето современной жизни мир музыки Востока свободных наций с их высокими чаяниями.

Я не касался еще музыкальных традиций драгоценной эпохи, затем начавшейся русской классики в XVII и XVIII веках с их канонностью и концептуированием и, далее, вопроса о народных источках русской музыкальной культуры, проблемы народного инструментализма и народной полифонии в бытовой и культовой музыке.

Перед молодым советским музыкализмом развертываются перспективы одна привлекательнее другой: уж очень многое было полу забыто или чуть затронуто, а вернее, просто не дослушано. Но все это, так или иначе, оставило свой след на классической поре русской музыки, традиции которой кореяется глубже, гораздо глубже, чем это еще так недавно многим казалось.

1946 г.

ИЗ КНИГИ «МУЗЫКА МОЕЙ РОДИНЫ»

НАПУТСТВИЕ

Древнерусская музыка обладала своим эпическим сокровищем — музыкальных культовых напевов. Сокровище это, известное всему народу, во множестве вариантов, слышимое во всех концах русской земли, расширяло свое воздействие по мере собирания и распространения русского государства. Судьба этих напевов частично разделяет историю летописных сюжетов. Хотя сам-то этот основной музыкальный свод напевов по всей структуре своей организован крепче и прочнее летописных сказаний. В нем очень сильно музыкально-напевные соотношения (гласы и проследы), делающие свод почти независимым от скрепок текстового порядка. Но и зависимость от них, т. е. напевов от текстов, в свою очередь тоже сыграла положительную роль в дисциплине связей внешнего порядка: сводом этих великолепнейших, прочнейших в своей ладовой основе, мелодий владела церковь и как организация сильнейшая в распорядке своих служб, она не позволяла ему распадаться¹.

Что же касается центробежных течений, имевшихся в своде и обусловленных музыкальной красотой и эмоционально-возвышенным строем напевов, а следовательно, и их этическим воздействием, то церковь тут ничего противопоставить не могла. Она обладала правом не пускать внутрь себя такие превращения нашеев, которые уводили бы слушателей в мирские и слишком мирские помыслы. Но не могла мешать развитию повсеместных областных вкусов и вариантов первоосновных напевов и, наконец, просто распространению отдельных частей и частичек по различным участникам и отложениям мирской песни. Техника вариантов развивала *чувство мелодического и стиля возвышенного пения*, т. е. песня, отсычавшего помыслам глубоко человеческими. Нельзя считать, что это понятие означало точное выявление догматических тонкостей: штателект сподвижников мог в них разобраться, а для людей, в их массе, наставы «Знаменного роспева» — так называется основной свод, о котором идет речь, — были начальным путем к пониманию музыки, в данном случае *мелоса*² возвышенного мелодического содержания*. Путем к различению, мы бы теперь сказали, музыки серьезной от музыки только развлекательной, не возвышающей ни помыслов, ни вкусов.

* Попытие *мелос* и позволило себе противополагать греческому же попытию *логос*³.

Когда в русском народе возникло и укрепилось опущение напевов «Знаменного роспева» как проводников высокого серого чувства сверх их только служебно-конфессиональной роли, трудно сказать. Но то, что «Знаменный роспев» давно стал всемнародным достоянием и начал давать по-новому чудесные своей посвятительностью побуждения, заставляет думать, что по-прежнему ли в спадении «Знаменного роспева» творческой участии интеллигентных, книжных слоев русского народа? Не имом ли мы здесь, в поликоленных мелодических сводах, древнерусский посвятительно-распевный язык высокого эмоционально-мелодического склада? Ведь тут действуют не отдельные песни, а древнерусское чувство молоса и эстетика посвятительности, проявившиеся в дальнейшем — с XVII века до революции — в эстетическом увлечении хоровым концертпрограммам смешанным стилем барокко — Бортнянского. Таков увлечавший могло, однако, возникнуть только в результате потери тонкого мелодического вкуса к красотности и ритмам древнего молоса, подобно потери чутья к жизненной красочности и ритмике древнерусской живописи!

Итак, не имеем ли мы действительно в драматических памятниках «Знаменного роспева» уже и систему русского музыкального мелодического языка, т. е. питокадионного мышления, и ораторское слово с поэтическими образами? Тогда древнейшие памятники «Знаменного роспева», как лирика *тонов*, отвечающая возвышенным помыслам о жизни, о мире, о родной земле, о людях, близких и дальних, должны быть кругом мелодий, соотносящим памятникам ораторской речи и особенно единственному памятнику русских словесных образно-поэтических питокаций: «Слову о полку Игореве». За это говорит вековая народная привязанность к наименованию «Знаменного роспева» и талантливость (явно русской) его варпантов XVII века.

Здесь приходится остановиться на прогнозы. У нас в русском музыкальном не было ученого, такого Шахматова в области русского польша. Только человеку подобного склада ум могло бы удастся разобрать слова рода слов «летописных» сведов превосходной расщепленности*. К ним, и этимологиям, мы все еще подходим от аналогий позднейших памятников и от устных традиций, от сохранившегося живого ингиковования наследия. Несомненно, однако, что тут перед нами величие, всегда русскую древнюю звукопись расщепляет. В нем, с одной стороны, первоначально звукопись принципиально системы гласов, а с другой — процессы расщепления метаморфоз (*превращений*) внутри данной ладовой оболочки, т. е. близки к тому, что происходит в образовании параллельных наречий посек.

Словом, и тут и там мастерство итогировало или «проявлялось» каждый раз с новыми смысловыми оттенками некоторого числа постоянных напевных стержней. Это искусство варианности через распеванно-органическое вкоренилось в русскую музыку и составляет одну из существенных особенностей русского развития тематического материала. Классический пример, на который не раз придется указывать, — баллада Филиппа в «Руслане и Людмиле». Глиняка, где всегда проявляется себя то, что в русском народном искусстве может быть названо «вышиванием по стержню», движением мысли по основному, имеющемуся напеву, как по прописи. Развитие напева здесь заключается не в его разложении, а в его пллонимировании в орнаментировании и в его дальнейшем развертывании. Эти качества «распевания» пропали потом и в усложняющееся русской музыкальное искусство — в русский симфонизм и коряющемся в нем пение-развитие *.

Несколько не в смысле чередования писец, а после свойственные, письноподобные, т. е. на лыжанах растущее звучание, дающее такое же опущение, как опущение членов жизненности, жизненной силы в себе. В этом выражение могущества

Итак, *роспев* — это свод напевных стержней, и *роспев, распевное* — это качество народно-песенного эпического искусства. Свод мелодий, расположенных по годовому кругу богослужений, образует единство национального стиля. Определается это единство, глашным образом, внутренне-музыкальными качествами напевности и строем мелодий, а также количественной их стороной. Поэтому, в эпоху расцвета распевного искусства возникли, кроме основного «*Большого знаменного распева*», круга или цепи напевов, еще и «*Средний знаменный*» (обычно большой), затем *Киевский*, *Греческий* и ряд поместных.

Качество распевности — «*вымощивание*» мелодий по стержням напевам, конечно, в сильной мере сказалось на первых опытах русского многоголосия в XVII веке, замечательном чене метаморфоз русской эпической вокальной музыки в сторону узорчатого пения барокко и уолотняющих спазмов с Украиной и Польшей. Процесс естественный, и глубоко заблуждаются те, кто думает, что с распадением древних распевных схем и их строев под усиливающимися западными влияниями (XVIII век) совершенство исчезло из русской музыки органические качества распевности. Ведь за много веков они стали коренными качествами великого народно-песенного искусства, глубоко независимыми от прикладного культаового искусства. Поэтому слоги пытакционного воздействия древнейших распевов на русскую музыку не прекращались никогда. Происходило только их переосмысливание в их стравствованиях по мирской музыке, подобно как с григорянскими напевами в Европе.

Но исторически пути — путями, а монументальнейший свод мелодических сокровищ — «*Знаменный роспев*» остается неизблемым эпическим памятником напевов, возвышающего строем мысли русской народности. [...]

Музика народного прошлого не беднее всех прочих свидетелей славы русской истории и русского имени. Она тоже владеет своими кладами, сбереженными народом. Только сами музыканты ими преинебрегают. Как умно расшифрованы и прописаны сокровища и памятники древнерусского языка и изучены летописные своды! И как в очень малой мере вились мыслью и слухом о «*Знаменный роспев*», свое напевов мирового значения, равный великим эпическим сказаниям. Но даже то немногое, что известно, — поражает. Это прежде всего — отражение в напевах неизлечимой совести продков, строивших русскую землю. Будто здесь — озученные панцирь и броня, а не просто звенья напевов иной для нас старильи. Тут нет изысченных, мелковатых и изможденных чувствований. Тут лирика глубоких испытаний и героической железной выносливости и сопротивляемости. Мелодии, выдержанчице, наделенные упругостью пружины. В них, если слышится радость, то возвышенна ликующая, мобилизующая, а если скорбь, то не имеющая ничего общего с нервными страданиями музыки близких нам эпох человечества.

Красота древних распевов и составляющих их попевок волнует, как то сурово-сосредоточенный, то звонкий язык летописей. Та же сфера чувств, та же дисциплина характеров, та же упорная воля жить, тот же мерный ритм, что и в памятниках древнерусского слова, живописи, резьбы и тканой, в образах фресок и в плавности и мерности их поступки. Надо научиться доводить это напевное богатство до современного слушателя, найти современные формы и варианты для раскрытия перед современным сознанием души древних напевов. И этот якобы замурованный царковностью клад — на самом же деле область народных глубоких дум — раскроется во всей красоте своей и лущистости. Нет и тени уныния в русских роспоях. И лучше их могли бы произвать наши героические оратории, как в свое время лучшой русской песенности озварили первую оперу Глинки,

без того, чтобы он прибегал к искусственной стилизации или натуралистическому цитатничеству. [...]

Не следует ли драгоценные сокровища народов сделать музыкально-музейным явлением настоящим современности: найти формы их показа, формы пантомемического воспроизведения? Ведь это столы же естественно, как то, что все время происходит в литературе: переносы и переназнания национальных народных эпических памятников Кавказа, Ирана и Средней Азии. Древний русский эпический свод музыкальных ценностей народов — то же сказание о воззванных помыслах русских людей прошлого — достоин занимать первое место в «Памятниках древнерусского музыкального искусства». С них надо начинать достойное нашего времени изучение прошлого русской музыки, народными родниками которой питаются все великий классический ее период, начиная с посвящения национального гения Михаила Ивановича Глинки (1804—1857) — Пушкина русской музыки и родоначальника русской оперы.

Что касается значения XVIII века в русской музыке — тут долго господствовали довольно прямолинейные и, вместе с тем, наивные о ней представления. Выходило все очень просто: пришли с Запада «иаргия», т. е. именитые *masters* и «домашние» ученики музыки разномастерных рангов. Они обучали русских «правильной» западноевропейской пантомемии и строю инструментализма. Песенные напоны были подчинены этому строю. Жизнь русской песенности затормозилась. Итальянцы основали придворную оперу, в которой работали действительные первоклассные мастера, привнесшие с собой поистине высокую культуру. Русские оказались способными учениками.

Все это почти так. Русские оказались очень способными и очень восприимчивыми учениками. Но не таким уж мягким, податливым воськом. Подражание осознавалось как необходимость, а не как обезьячество. А если так и случалось вышеупомянутом классе, то, спускавшись ниже, мы наблюдаем, как расплывающаяся в подражаниях «наверху» культура музыки крепнет в подчиненных классах. Музыка «нового европейского стиля», насаждавшаяся сперва принудительными способами, постепенно становится артистическим ремеслом среди уседебных крепостных дарований. Увы, для тех из них, кто по милости помещика не получал вольней, противная пропаганда к искусству пребращалась в горькую судьбу. Но распространение музыкального образования все же шло своей чередой, хотя и тернистой.

Ведь рядом всегда в повсеместно — от деревенской улицы и изб до барских хором Москвы и Петербурга — продолжала бытовать в полном соку русская народная песня с исполнительницами, пользовавшимися большой известностью в своем, конечно, кругу. Вот в этих бесчисленных очагах музенирования по всей стране, а не в армитажных залах и партерах придворной оперы, происходили столкновения «натуральной» русской песенности с иносказанным строем музыки. Можно сказать, что повсеместно образовывались «лаборатории» перестраиваемого слуха и, конечно, спорта с неизбежным перебросом на стороне европейской ладовой системы маэстро-маэора и прогрессивных норм тонико-доминантовой гармонии.

Русских композиторских имек с индивидуальным колоритом ка общерусской основе XVIII век выделил, повидимому, немногого. Но сколько из них навсегда остались неподмытыми в условиях господства усадебно-крепостной жизни и деятельности; несколько же имек, особенно определившихся: Березовский, Бортнянский, Козловский, Евстигней Фомин были асе-таки с очень недостаточным вниманием оценены и материализованы с них и подобных им «выдвиженца» остались необследованными и в значительной части погиблими. [...]

Но творчество было в своих возможностях и пределах широко нет-
вистым, если судить по жанрам. XVIII век, приняв от XVII начатки
сочинительства кактое — очень жизнеспособной отрасли художественной ли-
рики, разбил ее структуру и укрепил ритмику (маршиевые канты). Но на
них не постиглось русским искусством строить *период*?

Далее, нельзя не ценить созданные такие XVIII веком формы светской
элегантной лирической песни: и мажерно-пасторальной, и забавной,
игровой, и сентиментальной лирики интимных вразумий. Никак нельзя
огулко считать ее «инсценировкой», т. е. лиркой деланных, иностран-
ных чувств, и подражательной.

XVIII век — век метаморфоз русской песни и песенности, очень изыскан-
ных и творчески изобретательных. Всё не были только подражателями
одаренные и смыслившие русские люди этого века. Слишком упорно
всюду, и в музыке, называли подражательностью то, что являлось само-
стоятельным начином, но в духе и смысле того, чему учились. И пасто-
рали, и родники сентиментального романса имают свою, российскую
милость мелодических оборотов — характер, знакомый и в поэзии
по пасторальной лирике в Сумарокова и Державина.

Сравнительно давно признала, хотя и с оговорками, и с очень небреж-
ными переназываниями, музыка русских комедийных опер XVIII века.
Тут можно уже говорить об интересных начатках русской увертиры с пе-
сенными цитатами.

Наконец, и достаточно обширна и любопытна по сочетанию русской
варварности с западноевропейской варварностью, по начальным
этапам выразительности, а также по освоению стиля основных классических
внутрисонатных частей-движений в их структуры, область камерных ан-
самблей и клавирной музыки. Даже и самых смятых словах говорят о сущест-
вовании в русской музыке XVIII века, нельзя не напомнить об образовании
пишного хорового мистечно-кантового концерттирующего стиля в перв-
омном пении, о его крупных формах с изумительными автобю и глубоко
раслевно-русскими созерцаниями. В них можно видеть созданную
русскими самобытную национальную форму «мелодичных движений» в
циклических сочинениях.

Век нынешний — всегда на рационах с веком, только что минувшим.
И русский музыкальный XIX век (не в первые свои годы, когда связь с
XVIII веком была чувствительна) мало чем интересовался в музыкаль-
ном искусстве своего предшественника. Оставлены были без внимания не
только музыкально-теоретические и эстетические воззрения эпохи с ра-
ботой переводчиков над созданием музыкальной терминологии *, но
и приприняты музыкальные удачи. Так, не итой, как Глинка, всегда

* Вот характеристическое послесловие (1818 года) одного из переводчиков — Разум-
янка-Гонорского по поводу труда его перевода книги Густава Гесс де Кальве «Теория
музыки» (о нем еще будет речь) ...Переводчик, с своей стороны, более имеет причины
опасаться не удовлетворить в полной мере любопытству читателей. Как он сам now в
музыкальной области, так now в сей род соединения в области русских книг; почему,
между прочим, многие музыкальные выражения или технические термины г. г. эпо-
томы могут показаться или неудачно выбранными, или худо составленными, во в-
сех случаях ставят я, по большей части, и органичальные названия.

Впрочем, я почуя себя крайне обязаненным, если кто возьмет из себя труд слеповать
замечания на мой перевод и вместе употребленных мною музыкальных выражений
преподает другим, лучше. Такой окажет величное благодеяние как мне, так и всем
будущим переводчикам книг подобного содержания. Ибо можем еще надеяться, что
эта книга, будуща на русском языке в своем роде первою, не будет вместе и последней;
но вероятно с большим распространением любви к музыке между нашими соотечес-
твниками, и теоретическая часть этой будет обрабатываться на природном нашем языке
более и более [Густав Гесс де Кальве. Теория музыки. Часть вторая. Харь-
ков, 1818]. В конце книги: От переводчика.

умный и чуткий, ехидно принизил Бортиянишского (1751—1823) за его сладчайшую «итальянщину», игнорируя многое ценное и, главное, что своим концертами Бортиянишский возобновил работу над созданием в русской музыке крупных циклических форм нового стиля, отнимавшую об этом у иностранцев⁴. Гленика проходит мимо того, что хорошие конторы Бортиянишского имели характерный национальный пошиб; что итальянцы его эпохи имели свою серебряную стилевое содержание и были универсальным музыкальным языком Европы, своего рода *музыкальной космополитической латыни*, объединяя Сарти, Иорубции, Моцарта и даже Гайдна. Такие итальянцы совсем иные, нежели то, что в России при Глиенике начало носить кличку «итальянщиками».

Бортиянишский должен был, если желал обратить на российскую музыку широкое внимание и включить ее в европейский мир музыки, знать, понимать и пользоваться «музыкой по-итальянски», столь же тогда обязательной, как французский язык для дипломатов. Но главное в том, как вся Россия приняла сочинения Бортиянишского. Его хоровая музыка на долгое сделалась в самых глухих углах нашей родины эстетическим моментом богослужения, пропагандистским для любителей хорового пения. При отличном исполнении произведения Бортиянишского модлонно-созерцательного склада и особенно финалы его концертов производили симфоническое впечатление^{*}.

Первое крупное имя — гений полуза забытое — в истории русской всецело светской музыки XIX века — это Алексей Николаевич Верстовский (1793—1862). Как драматический человек и умный композитор, тоскно связанный с порывами более или менее самостоятельными шагами русской оперной сцены, Верстовский был ценим Пушкиным и плодкой друзей поэта. Ослепленные бурями раз接触到 russkoy музыки, начинавшие с эпохи Глинки, русские музыкальные критики и историки музыки, за исключением, пожалуй, А. Н. Серова и Н. Финдзейзена, мало интересовались Верстовским. Но в русском народе лучшая из опер его «Аскольдова могила» (1835 г., либретто романиста Загоскина) пользовалась исключительной популярностью весь век **.

Верстовский был первым театрально-чутким лицом эпохи расцвета русского романтизма. В целом ряде опер фантастико-мелодраматического жанра с упорным акцентом на славянские легенды и романтико-российские предания о драевской Киевщине, он был своего рода славяно-российским барром. [...] Самое важное, чего он достиг, это, если не создание, то очень широкое у становление и закрепление стиля популярной городской русской мелодии. В ней тесно сочетались отзвуки впечатлений от оперных и пыльных западноевропейских новинок музыки с русской народной песенностью по инструментализму, но в облике интонаций города и приватного с его ремесленным наследием ***.

Для музыки Верстовского очень характерным было противопоставление русской песенной двухдольности плавному течению славянской

* Финалы с их «юбилейностью», радостно-вебедной пиротехникой о ритмикой.

** Лишь мне приходилось каждый раз указывать на ценнейшие исторические заслуги Верстовского перед русской музыкой в работе моей о Московском Большом театре (1944) и в книге, часмоющей взаимоотношения русской и славянской музыки (1942).

*** И сожалению, до сих пор очень мало изучена роль поместнических усадебных и городских оркестров из крепостных музыкантов в эволюции русского инструментализма. Чрезвычайно интересны в этих оркестрах таинственные крестьяне «приложники» своим служебным называнием и именами и склонением к европейским инструментам. Поразительная плавность, звонкость и яркость исполнения в эволюции русского оркестра, вероятно, от «исследований» в его культуре народного рожка, что началось с первых опытов переложений

окраинных трехдольных ритмов «à la polacca», с мелодиями элегического ската. Вносили он и цыганский (молдаванский) плясовый почин в свою музыку. При этом он сочтет пластичность русского девичьего танца с цыганским национальным стилем молодых или с цыганскими испытаниями страсти в задорности органических ритмов. Пушкинская поэма «Цыганка» с ее романтическими идеями вольности сыграла большую роль в укреплении вкуса и этой робкой и наивной в своем нольюлюбии «лирике стадной окраски». Недаром пользовалась широкой популярностью и песня-канта Вэрстовского из пушкинского стихотворения «Черная шаль».

Все это теперь представляется мимо старомодным узором на последующих росписях русской музыки XIX века. Но живучесть многих любимиц инженерий Вэрстовского в их псевдоизможных вариантах несомнена: значит, чутким было ухо этого одаренного, но вовсе не смелого музыканта, уловившего в паронизующемся «городском эмоционализме», в его национальности, что-то очень жизненное, задушевное и притом обожженное славяно-русской окраской. В ней звучали и отражения громкозвучной поэзии славяно-российского барда Державина и томивя лирика соптимистов, например, Дмитриева. Но главное — дыхание вольнолюбивой романтики в нацевах и ритмах и степном аромате пушкинского цыгандства.

Вот почему мне казалось необходимым перед основными главами работы, где интонации русской молодежи и музыки и стиха будут все время отрываться друг в друге, уделить место этой краткой паузке об одном из прямчатательных русских музыкантов — современнике Глинки. Композитор, повторю, не глыбинского масштаба и с чертами старомодности, Вэрстовский все-таки обладал изрядной долей проницательности. Недоставало сил пропустить ее творчески полном объема. Но в пятонациях, найденных Вэрстовским, оказалось не мало способных к росту своего рода исполнительских семян: от них веяло атмосферой степной романтики и элегичностью русской лирики странничества, равно как от пушкинской «Последней тучи» и от Лермонтовских стихов, вроде: «Тучки небесные, вочимо странники»...

В сущности, здесь бы можно было прямо перейти к главе о том, как русская музыка чувствует и отражает русскую природу. Но нельзя пройти мимо явления песенности, в котором и лежит ключ ко всем русским музыкальным сокровищам, ибо эпоха европеанизирования музыкальных национальных школ русского народа еще застала в нашей стране полный расцвет песни не только как жанра, а как ощущение — через песню в расповеди — окружающей действительности и отражение исконного быта с его обрядностью.

1944 г.

О РУССКОЙ ПЕСЕННОСТИ

«Грубо лучше Гоголя сказать о народной песне и музыке. И как он прав, — прав до макия дум, — утверждают: «...Ничто не может быть сильнее народной музыки, если только народ имел поэтическое расположение, разнообразие и деятельность жизни; если настиски насилий и непреодолимых вечных препятствий не давали ему на минуту уснуть и

вынуждали из него жалобы, и если эти жалобы не могли иначе и нигде выразиться, как только в его песнях...».

И в другом месте: «...Покажите мне народ, у которого бы бывали были песни. Наша Украина звенит песнями. По Волге, от берегов я до моря, на всей перепонке влекущих барок заливаются бурлящие песни. Под песни рубятся из сосновых брёвен избы по всей Руси. Под песни меются из рук в руки кирюхи, как грибы вырастают города. Под песни баб испевается, женится и хоронится русский человек. Все дорожное: дворянство и недворянство, летят под песни имщиков. У Чёрного моря безбородый, смуглый, с смолястыми усами казак, заряжая пиццаль свою, поет старинную песню; а там, на другом конце, верхом на плывущей лыжне, русский промышленник быстрым острогой кнота, затягивая песню. У нас ли не из чего составить своей оперы? Опера Глинки есть только прекрасное начало. Он счастливо умел слить в своем творении две славянские музыки: слышишь, где говорит русский и где поляк; у одного дышат раздольный мотив русской песни, у другого опрометчивый мотив польской мазурки...».

Песня — живая, говорящая, звучащая с прошедшим летопись. И, право же, думается, не только о словах, но и о мотивах (вообще о песне, не единстве) мыслил Гоголь, когда писал, что если историк «захочет узнать верный быт, стихии характера, все изгибы и оттенки чувств, волнений, страданий, веселий изображаемого народа, когда захочет мыслить дух минувшего века», общий характер всего целого и порознь каждого частного, тогда он будет удовлетворен вполне; история народа разоблачится перед ним а ясном величии...»*.

Гоголь писал «Петербургские записки» под склоном воспоминанием от глинкинского «Ивана Сусанина», значит, у истоков русской классической — для нас теперь — музыки. Это был великий момент, когда Глинка гигантской хваткой соединил и бывшее и настоящее русской музыкальной культуры. Основы достижения Европы, но не покертою в них родным, Глинка первой же оперой своей обнаружил свое яловое понимание народной песни как массового непрерывного творчества, проявляющегося по всей стране. И потому песня для него то, что развивается, в за отдельными песнями он почестовал песенность — становление, процесс создания и видоизменения видов, жанров, стилей, различных мастеров выражения в себе человеком тонов. Он понял, что народная опера — не попурри из русских песен, а мышление звуками и присущем народу интонационном строе — в искусстве распева тонов и в искусстве варианта.

Новое главное качество оперной музыки Глинки, отмеченное сразу же наиболее чуткими современниками, заключалось в том, что не от количества набранных в оперу подлинных и притом старинных песен зависело преимущественное воспроизведение русского национального песенного характера музыки. Объяснить себе этого не могли, но в своем опущении были глубоко правы. Музыка по формам и сложению своему звучала как будто общепринято, «по-европейски». Но что-то в ней было не то, а популярных папевов оказывалось раз — да, и обчелася.

Гениальность Глинки, его интуиции, проявилась в нем — распевно-вариантном — развитии мыслей, органически связанных с народной песенностью и с европейским инструментально-симфоническим голосоведением.

Влечение Глинки и Танеева к наиболее в даль веков уходящим ладовым основам европейской музыки поясняет: там еще не были изжиты до

* Цитирую эти фрагменты из статьи Гоголя «О Малороссийских песнях» (1833) и «Петербургские записки» 1836 года. М., 1880, том IV, Арабески.



ГАННКА М. Н.

конца величие традиции песенно-интонационного искусства первого тысячелетия нашей эры, а, возможно, и музыкальной культуры Средиземноморья. Попытко такую глубокое противление советской музыкальной культуры величиям той музыки империалистического западноевропейского города, где слух окончательно порывает связь с живой интонацией, приучаясь мыслить звукомиксами, как механизмами, и где воображение музыкантов пытается «холоритом криков», словом, «интонации» культуры человеческого дыхания, а выражение становится «самоцелью» (максимум экспрессии).

Чем же объясняется ту постоянную глубокую тягу к песенности, которую всегда чувствует каждый русский музыкант и в чем Глинка остался пока еще примером наибольшей полноты выкапки? При этом, чем глубоко и «коренное» песенные мелодии народа, чем они выше в смысле подлинности интонации, т. е. тона, в котором слышна сущность народа и, главным образом, открытость и широта высказывания чувства, — тем она сильнее привлекают к себе.

С Глинкой впервые появились произведения, в которых не замещение элементов народного музыкального языка являлось определяющим моментом, а опыт обобщения элементов этого языка в новую стадию музыкального сознания, в высокое помыслы произведение. Глинка создал произведения из элементов русского музыкального языка, естественно-песенного, а не из песен. Это оценили немногие, да и потом путали долго и путают до сих пор.

Сколько угодно было в жизни русской музыки полутора последних веков опер и симфонических произведений, в которых принцип замещения нацевов народных и их обработки по немецкой колесе, как сказала бы Глинка, преобладал. Но они оказались сдали не однодневками, а «План Сусанины» и «Камаринская» остались единственными в своей незыблемости. Надо еще тут досказать немногое: что Глинка остается русским, когда там блестящие сбились польский акт, и что Чайковский — всегда песенный по внутренней сущности своего мелодизма и наполнности тематического развития, потому что он владел тоном, который свойственен качеству, воспринимаемому как русское песенное... Его-то и раскрыл Глинка в своем композиторском почерке, а заnim Бородин в своем, Мусоргский в своем п. т. д., каждый с той или иной степенью обобщения народной пытавшись в ее характерных чертах. Наличие этих черт в музыке и дает ей тот привкус русского, который так удивлял иностранцев при первых знакомствах с капитальными выступлениями русских классиков за границей...

Конечно, область русской прятянной песни действительна является одним из высших этапов мировой мелодической культуры, ибо в ней человеческое дыхание управляет интонацией глубоких душевых помыслов, на несколько веков вперед сохранив силу воздействия. Ведь почти каждый отдельный звук прятянной песни облюбовывается, осознается. Вы не можете не чувствовать, что из звука сопредоточивается душа...

Как бы ни анализировать музыку и як удивляться в ней звукодочству, самое жизненное в ней — праздность чувства. Это стык, где сливаются красота звучания и стройность с правдой высказанного, правдой культуры чувства... Значит, даже былая русская песенность отражала столь высокую культуру человеческого чувства, что не только отдельные мелодии, рождавшиеся в этой атмосфере, но и свойственные этому искусству качества и принципы одушевляют нашу музыку по-сейчас.

Попробуем образно-обобщенно услышать весь обширнейший душевный мир русской песенности как многочастную гигантскую симфонию

из ряда основных темповых стадий — отражений или зеркал жизни: светлое, простодушно, задумчиво, иронически, весело и задорно. Конечно, в средней стадии в мелодиях темповых, в Adante — шире и плавнее, до длительнейших лесенных Adagio звучит всей глубиной своей человечности, все переносится, передуманное и испытанное русским народом. Звучит без крикливого, шумного, изральского пафоса, — в глубокой серьезности, в величестве своей скромности, сопредотечении чувства. Так поет страна, для которой жизни было всегда легким временным проповеди. В протяжной песне состав ее свидетельствует о неках упорной работы. Надо только внимать, как в музыке — искусстве звуковой памяти (разумею музыку устной традиции) — трусливо выковызываются относительно влиятельные формы. Потому культура протяжной песни могла быть той вершиной, на которой в истории каждого художества сходятся устала ряда лет, вдруг порождавшая новую красоту.

Но главное все-таки в душевном богатстве и глубинности чувства песни у народа, что раздумы о жизни могли вызвать насторону убедительной внутренней силы, столь едкинико раскрывающей энергию. «Сл. И. подлинная природа русской протяжной песни»¹ не в смиренном мурлыке и унынии, а в сопротивлении тяготам жизни. Это все равно как крепкий русский голос на морозе, соично вылезающий упругий напев, да еще красиво орнаментируя его бодрыми э... эх... эх, да... и т. д. Упругость напева — это от здоровья, в нем разлитого, от неистощимости дыхания, от полноты и мерности пульса. Песня выется, озирал, казалось бы, п напевом и текстом родные, давно знакомые явления действительности: «ескеги белые, пущистые», поля, даль, горы, бесконечность деревни. И голос и извины напева сопротивляются неоглядности, утверждая — да! несомненность в широте и долготе пространства, в немоту и ширь смехов. Но тут же с ответом беспредельности волей человека.

Мы подошли к существу дела. К тому, о чем принято забывать. Ведь русская песенность, в ее особенности в своей протяжности, слагалась в долгом вековом соперничестве с далеко не ласковой природой. Всегда, когда слышишь, как русский голос бодро и волево «выносит» словно плетения корней орнаментики молодой, сердце говорит, что не итальянские это флейтиры (плетки) от беспечности на солнце, а тоже отражение действительности, но пной, в ход иной поступью. И я любил русский человек свою непокорную природу, борясь с ней и ододрав ее, пот за ее упругость и непокорство. И запел, познав упорный труд, Оттого возникли напевы-корни. Их не переломишь. И красивы же они в способе залывчатости!

Вряд ли сии и жизнеупорство напевов и нескончаемость прорастания вариантов от них могли образоваться, если бы культура протяжной песни рождалась из художественного досуга, на каком-то привыкше жизненном. На мой взгляд, даже и вообразить не пообразишь такого призыва: его никогда не было. Такая коренная сила в мелодическая упругость, надо слышать протяжные, песни в их народном исполнении в родной обстановке, чтобы всецело почувствовать их питонепроницаемую поступь, — вырабатываются в схватке с жизнью без романтических чудес. Старческая русская протяжная песнь — сильная, жизнеупорная культура, никак не плод умывания и насажденного терпения «пораженной психики». Она передала свои лучшие питонопониющие качества в свой напевный склад (а не пословице «склад лучше песни», ибо не песня то песня, что себя выдает за нее) русской художественной лирике, и музыкальной, труднокой: не вырывать звуками только как потами, т. е. «письменной грамотой», а ощущать каждый звук *весомым*, внутри себя выпошленным,

выпестованым, *зажигает*, *тоном*. И как же все роды, когда в окружающей нас музыке чувствуется среди первопричин весомость — походя-
гическая убедительность — тонов. И когда она есть, музыка по-весен-
нему спасается.

Есть еще одно обширное поле русской народной музыки. Тут она искрится остроумием. Препнущественная форма — частушка. Восхитительный орнамент обусловлен фантурой гармонии. Если бы собрать хоть наиболее характерные из этих орнаментов и возможно точнее уловить прихотливость их узоров, — восторг не уступил бы самым красочным со-
бранням изобразительной орнаментики. Это наивночайший юмор в музыке. Русский юмор тонов. Он не уступает юмору словесному. Кто хоть немного знает и понимает эту сферу, тому смешна вся «философия русского умения, терпения, испротищества» во всех ее изворотах. Тут простор киполя-
щенной гибкости. Тут чудесная закономерность голосоведения. Тут до классической прозрачности доходящая звонкая гармофония, редко себя не справляющая и не мотыгируемая «головоломной логикой пальцев», если только уметь ее пинять.

Лесновским сложенным завзубрившим можно уподобить искусство ча-
стушечных наигрыш с их скрипками, лукавыми пезурами, завитками, словно с ценинейших рукописных миниатюр, и хитроумнейшей экзенту-
ацией. И лесновским сказом или гоголевским солнечным юмором «Со-
рочинской ярмарки» надо обладать, чтобы уметь передать словами за-
бористую соль этих песенно-инструментальных диалогов. Насаждение от них не слабее, чем от словесно-узорных забав сказочников Поморья и Прионежья, с которыми так радостно было «ожиляться» в стражас-
вях по Северу, при встречах где-либо на пристанях и в ожидании
парохода, который «что его знает, когда зайдет и зайдет ли?», или в при-
глаждающих подходящей лодки и спутников.

Очень мало мы вникаем в эту область народного юмора. Компози-
торам большие удаются приближение к «лирским расставаний» пимолетовых
свиданий, где плетет сентиментализм города. Только в некоторых опер-
ных массовках — песнях веселых настроений — пробивается в струю
частушечного юмора. Увы, она белна и узка в сравнении с «подлинниками»,
хотя вно сравнений и может показаться талантливой.

Частушка и частушечные наигрыши — замечательнейшее пятинаад-
опное мастерство: сколько лабиринтии над людскими повадками и
сколько, можно предполагать, если знать среду, где возникает та или
иная импровизация, — портретности и карикатуры! Поэтому мало во что
бы то ни стало стремиться работать ис над мотивами только, подобираясь
искусства передачи оркестровыми средствами пятинаций народной му-
зыки.

Обычно русская музыка отражала народный юмор препнущественно в области *скерцо*. В опере и романах над собственно юмором господст-
вовали иронический портрет в типовые характеры, изображительные стрелы (*«Расин»* и другие опыты Мусоргского). Но в жгучих пскристых
скерцо ожидал пародийный русский юмор не публицистической оболочки.
И удач было немало, начиная с гениальной *«Камаринской»* Глинки.
Он умно пытнулся импровизию в русском скерцо всякого «льяного котура-
лизма» (чего даже Бородин не смог или почему-то не захотел инновать в *«Князе Игоре»*) и раскрыл очень тонко и метко культуру русского
смеха вне обязательных «дегенеративных», обязательной тогда для некоторых кругов, но попавших, что русское — ке в кабаке *.

* Используя «деревенщины»-то и ци следя в описанных выше народных частушечных скерцо! В них своя — терпкая и соглая — душа смеха, где нет контраста деревни в города, а единство птицопаси: свое, паше, родное!

Большая удача пошло Глинки в этой области была у Чайковского: скоро четвертой симфонии. Изобретательно, свежо и задорно, можно еще сказать — «молодежно».

Строго говоря, совсем плохих скерцо русские композиторы не искали, а если взять область не одних только симфоний, а и камерно-инструментальную, то можно это еще более подтвердить...

Еще одно ответственное юмора, попытка установить мост к народному — опыты реставрации скоморошьего, шутовского смеха. Сирин Серов в «Рогнеде», затем Римский-Корсаков пронес этот опыт в «Саломе», по-видимому, развила то, что ранее дал Бородин в «Князе Игоре». Талант Бородина пытается в жизни для сочные фигуры: Скулу и Ерошу. В них, как в образе Еремки во «Вробычье спеле» Серова, и — словно нарастая в своей отрицательности и все проче и ярко воплощаются — в образе Гришки Кутерьмы в «Китеже» Римского-Корсакова, возникают оборотная сторона смеха — издевательская и надругательская. Русские композиторы не спрятались тут от подсказки жизни. Они подошли вплотную к характеристикам с искаженными чувствами, включая в их образы музыки саркастической склерозности. Правда, Бородин остановился на грани бы безобидного высмеивания (остроумнейшая по интонации «частушка гудошников» в последнем акте «Князя Игоря»). Римский-Корсаков же сделал решительные выводы из психологии предательства, перенеся на драматический смех Гришки в катастрофу нравственного падения.

Двеумя замечательными образно-сказочными симфоническими скерцо — по всему смыслу своему — прозвучали «Баба-Яга» и «Кики-Мора» Лядова. При своем появлении эти сказочные «портреты» были приняты с большим радушением. Почувствовалось в них живое соприкосновение с образами народной фантазии и юмора. Лядов по всей натуре своей был одним из остроумнейших русских людей. Оттенок его юмора множественным в рассеянии среди его миниатюр, среди жемчужин лирики покраски, огоньками изысканной мысли. Особенно применительно светятся эти огоньки в сборниках его хоров, в одноголосных сборниках народных песен с фортепианным сопровождением и в детских песнях. Но ценность песенных лядовских сборников заключается еще в своем, лядовском, освещении народно-песенного материала в его совокупности. Материал в них разбит по полагающимся фольклорным разделам. Тут и баллады, и духовные стихи, и песняники, и хороводы, и игры, и протяжные и плясовые песенные наспевы. Каждый в отдельности — цветок, колоритный, ароматный, зацелевший лядовским бережным и любовным уходом. Но в целом чувствуется новое, словно в показе народной лирики выявляются душевые свет и тепло, радость жить, потому что нет существует на свете народ, способный создавать столь прекрасные наспевы, истинное отражение его психики. «Послушайте, ведь это же никогда не лжет, — говорил Лядов, наигрывая народный наспев, — вот вам и строгий стиль, эта ясность, это прямомушие, но только бы не сказать чего-либо чуждого сопровождением!».

Саврасов своей аланьмитной картиной открыл новое ощущение русской весны и восениности. Его «Грачи прилетели» — до сих пор это чувствуется — стали символом художественного обновления сферы русского пейзажа и «далеко вперед». Тем же в отношении русской народной песенности оказалась лядовские сборники. Они сделали скромное свое дело, войдя в музыкальную жизнь, в общество. И мало что отдавал себе оо-лядовский, по-вещескому, по-прозрачному, чтобы таля земля была, батини и побольше искания смысла в пародиом начавшее: кто это на-

вспомнил, что русская песня — упышье обреченою душою или пьяный разгуль», — сердился Лядов. И в самом деле, какая музыка способна столь ласковым широконырым напою охлаждать безмерное пристрастие отогревающейся земли? Глинка глубоко понимал все это. Несколько тут вспоминается сцена в «Пике Сусанине» — возвращение ратников (1 акт): издали доносится светлая пряткиная песня, охватывая родную землю, как лучи освобождающегося из-под тучи солнца. Песня веет. Становится легче, вольнее, спаренее. Наконец, широкий вздох полной грудью!..

Когда обозреваешь слухом всю картину русской песенности, пылаешь жизненной полнотой ее. Правда, нет области, которую можно было бы ощутить как здаточны посылки драматических аллегро. Но — задорный юмор частушек и их инструментальный веселый трепетный орнамент. Оттенки — бесчисленные — раздумья в противной лирике и скорби плачей и причети. Восторги силы и удели в мужских плясовых нарядах и плавная поступь девичьей красоты в хороводах, где всегда ледь столько любопытна и красавына здоровьем и иканью! Разве это все не искушает отсутствия драматической контрастности? Ведь перед нами мир звуковых образов, отражающий богатства душевности в лирико-эпических выскаживаниях и ритмах. Тут нет, конечно, нервного тона. Нет суетливойспешни жизни. Чувства раскрываются в полноте и в мериности. Право, чтобы понять этот мир интонаций в его цельности, лучше всего внимательно всплыться в музыку «Князя Игоря» Бородина, где действительно — так случилось — оказались собранными все наилучшие черты песенности без нарочитого «вычучивания» посек или таковых.

Но в «Игоре» нет, конечно, русской песенности и хороводности, нет музыки красования и любования. Сюжет не вел сюда. Так полюбуйтесь этой областью музыки, областью русских рояль, по сборникам посек, преимущественно лядовским: слух свежеет от весеннего бодрящего зеленого шума, от одаривающей сердце плавности, пластичности поступи напевов в их исполнении. Пожалуй, нет лучше слов, чем ясный, ясность, чтобы определить, чем так ласкает музыка посекам и хороводных зазываний. И, полюбив их, расцениши, сколько в них весниного соку и приветности, сколько душевного пригрева и народного прямодушия.

Для русских композиторов характерно, что чем крупнее индивидуальность, т. е. чем, казалось бы, с большей гордостью должен утверждать себя индивидуализм — личные чувствования, тем, наоборот, упорнее стремления не отрываться от песенности как интонации колективных чувствований в родниках народной интонации. Только, опять и опять повторю, не надо это делать количеством народных посек, ибо каждая песня — одно из удачных или неудачных, ярких или неярких обнаружений песенного начала, источа, свойства музыкального мышления русского человека. Обширная область наблюдения этих процессов — русская опера. Так, сцену гибели Сусанина Глинка не доказывает, по Мейерберу, какой-либо мелодраматической выходкой в пении или в оркестре. Глинка понимал, что величие подвига не выражить подчеркиванием ужаса и что надо уметь переводить сюжетную, пыльную ситуацию в эпическое о ней повествование, тем самым углубляя ее. И он сам сообщает, что «по моей программе, во время нападения поляков на Сусанина занавес должно сейчас опустить, смерть же Сусанина высказывается Сиротою в Эпилоге» (в знаменитом трио: «Ах, не мне, бедному!.. — Б. А.»).

Но самым драгоценным залогом песенности является проникновение ее в русский симфонический стиль. Он весь носит на себе песенный отпечаток в колорите, во всех элементах музыки. И сказывается, конечно,

не только в буквальном внедрении песенных напевов и их глубоко симфонической кристаллизации,— пример: мерно лирическое, ласкайное Andante первого квартета Чайковского,— но и в иссином раскрытии образа, как зеркала иной души.

Самое интересное нынешнее погружение песенности наблюдается в лирике «бессимфоний» симфонии, русской по ощущению дыхания, воспринимаемого не только как объективная основа музыкального метра, но и как вокальная интонация. Настолько, что инструментализм воспринимается в наивном колорите. Инструмент же — не как механизм, а как одно из претворений человеческого лического аппарата, управляемого дыханием. И музыка становится дыханием. Помнится, в юности меня поразила разина впечатлений при первом знакомстве с увертюрой Балакирева на русские темы и с пятой симфонией Глазунова (помню свое изумление перед плавностью развертывания синтаксиса тем первой части). Увертюра Балакирева воспринималась как исполнимое оркестром полуурви из русских песен, и они явно даны в инструментальном претворении. В симфонии Глазунова услышал все родные, русское по музыке, то, с чем вместе дышишь и что захватывает дыхание, прежде словно в пути остановившись перед красотой пейзажа! Долго с тех пор для меня музыка делилась на музыку, с которой дышишь, и на музыку, в которую не войдешь, а удивляешься позже, скорее ее разлагая в сознании на детали, чем наслаждаясь.

Я подметил, что чем больше в музыке механических чередований или цепляющихся подлинных напевов, тем трудней ей стать русской симфонией. И, наоборот, есть свойства, при проявлениях которых в произведении возникает ощущение родного, хотя песен там и нет. Оказалось, например, что так бывает, когда широкое дыхание, свойственное плавному охвату звукового пространства протяжной песни, образует тему симфонического Allegro. Тема звучит дыханием, образовано дыханием большой длительности и дышит привольно. Например, тема Allegro первой части четвертой симфонии Чайковского, с которой, если не дышишь вместе, почувствуешь, что захватило дыхание, стеснило грудь. С ней лучше внутренне петь (по наблюдениям Глазунова).

Упомянутая светлая тема пятой симфонии Глазунова — дыхание привольного раздела, но у него же много тем узкого дыхания, словно «ст одышки»: только-только начнет мелодия разворачиваться, как уже нечем продолжать. Приходится завершать. И сейчас же опять снова запоет тема, даже в другой тональности, и опять через два-три взмаха — крылья сворачиваются, в т. д. У Глазунова часто в музыке — сплошные повторные короткие взмахи крыльев.

Она рассказывала, что ему сочинение в юности давалось очень легко, но что музыка длилась за счет зодчества. «Я даже завидовал Чайковскому, как у него естественнее лет темы, и пристально его изучал. Будто ничего особенного: повторов сколько угодно! А музыка летит, у меня же только kleпется из приставленных тантов». И прибавлял: «Это во мне от Балакирева. Грустил я. Потом вдруг озарилось: дело в дыхании темы. В Пятой симфонии, кажется, пошло на лад».

Действительно, стоит на слух сравнить первую столь милую лирическую тему первого Allegro третьей симфонии, которая имеет в себе «ключ бесконечного движения самоподпором» (фразы на коротком дыхании в ритме «одышки»), сравнить с привольным взмахом крыла главной темы Allegro пятой симфонии! Ясно, что эта тема — вся в устремлении, вся — зается, когда рвется душа из груди и вокруг все представляется светлым,

То же свойство русского симфонизма — стать явлением человеческого дыхания и живой интонации — можно уловить и воле и связности, и плавному развертыванию музыкальных идей, так, чтобы были несущи темы «звуковых ям», профилья движения. Вы не замечаете, когда сидите с земли и оказались в звучащем воздухе. Лучший пример — увертюра к «Руслану». Вся — мелькание, ибо все — полет. Это достигается и в круговом, хородидном движении некоторых финалов. Оно прерывно, но движение, словно раскручиваемая спираль, содержит в себе инерцию, безостановочности, несмотря на возникающие тормозы.

Интересно наблюдать все это в финальной стадии вокального квартета в III действии «Ивана Сусанина» Глинки, задуманном хородидно, и где в замечательном развитии движения голосов осязательно чувствуется усиление «раскручивания». Финиш четвертой симфонии Чайковского тоже же порадует, но, конечно, более «мощной зарядки». Заметно у русских симфонистов стремление сплотить в музыке крупных завершительных планов сонатность с рондо, ибо сонатность драматизирует, а рондо сохраняет идею кругового хора, т. е. выполнение массовой песенности. Финиш пятой симфонии Чайковского, — если когда у него-нибудь он удастся, — должен звучать в моменты тяжелозвонкой поступки множества людей (помните, внутримаршевый мерный шаг!) ощущением присутствия (гудения) человеческих голосов, — и тогда он дается весь понятен. Тогда ясно, почему в заключительной стадии вырастает грандиозный величественный марш-кант, кульминация песенной идее симфонии, желание дать почувствовать гул человеческих масс на громадной площади, волны ликующих голосов (именно это, а не какой-либо концентрирующий хор, почему тут и нет хоровой партии: оркестр содержит все).

«Вот чего никогда не удавалось добиться в своих симfonиях Балакиреву и тем композиторам, которые полагают, что впечатление песенности возникает от одного только насыщения музыки народными подлинными народами. Надо уметь извлечь инструментализм песенностью, чтобы ее наличие чувствовалось. Трудность в том, чтобы не получилось обратно инструментализованной, омеханизированной песенности, что и бывает при неудачном введении реального хора в типично инструментальные финалы. Вот потому-то я и замечательен финал пятой симфонии Чайковского, обычно недостаточно цепкий, песенное начало введенено там в инструментализм разрывисто органично парастоящим топотом и гулом и, наконец, гигантским «хоровым» без хора кантом. Невозможно и тут не вспомнить о мудром Глинке. Ведь он подготовил первое оперное хоровое завершение «Сусанина» — гениальный финальный кант «Славься!» — тем, что в ярком симфоническом антракте к V анту создает инструментальную картину роста народного возбуждения и ликования: бежит мольва-искра о подвиге Сусанина! Непоказ его смерти (зрителю) доказывается распространяющейся мольвой, гулом ликования, переходит в естественные расспросы семьи (трио с хором) и в мощный кант-дифрамб русской песенности. Нарастание же прерывается до конца.

Не приходится здесь говорить, чем стало проявление песни, песенности и песенного ощущения музыкального творчества по всему Союзу ССР. С первых победных шагов Великой Октябрьской революции стало энергично разливаться массовое песенное движение. Подготовленное песнями русского революционного движения, песенностью рабочих и студенчества и всей революционной демократии, оно теперь смыкалось с могучей действенной песенностью всей русской музыки и песенных наследием братских республик. Началось среди советских композиторов усиление интереса к массовой песне, — во все дни и периоды воинских для нашей родины совершивший и торжества — композиторское движение

навстречу всемирной песенности становилось все интенсивнее, антузиястичнее.

Песенное движение признает несказанные крупные масштабы, и поэтому, что оно связано уже с громадными пластами русской народной песенности. Ее сокровища неиссякаемы. Собирание еще не зафиксированного происходит все время. И все время кажется, что записи идут с отставанием: мы постоянно встречаемся лицом к лицу с фактами устной традиции, поражающими своей жизнеспособностью и свежестью. Но напряженная жизнь страны вызывает и вызывает в народных массах все новые и новые отражения происходящих событий и соответственные стихиевые единицы во всех пластах народного музыкального творчества царяллино с процессами музыки профессиональной.

Что можно различить в происходящем процессе перерастания русской песенности как наиболее устоявшееся? Прежде всего, в отношении общестилевом,— это собрannость элементов, образующих песню. Выдвигается значение акцента. Акцент осмысливается, приобретает множество деталей, значительно меняющее лицо песенности.

Собрannость, достигаемая акцентностью, становится обороной от всякой расплывчатости в жанрах песне-романсовых.

В песнях маршево-оборонных акцент — это мужество, бодрость и уже не только собрannость, а подвижность. Акцент содействует интонационным «выноскам», «броскам» особенно выразительных интервалов. Можно сказать, что есть своего рода стесне — песенная «драматургия»— акцентов и пикников, градации силы и продолжительности,— как явления смысла. Эти свойства очень показательны. Они, конечно, были свойственны и былой песенности — солдатских маршевых кантов и казацких лихих хоровых песен, но не в такой разработанности и массовой распространенности. Все-таки широкие размашистые песенные арки-дуги распластывали течение молодии. Марш, маршевость с перемещающимися акцентами становится «регулировщиком» песенного ритма и динамики.

Акцент в частушке играет, поневоле, еще большую смысловую роль, ибо там нет необходимости в постепенно четком отбивании шага, и можно позволить спеть мотив разнообразнейшим орнаментами со всяческими прописческими подчеркиваниями. Во всяком рода плясовых Allegro русские задор и лихость, понятно, не потеряли своей сочности и блеска. Но в общем больше всего расцвела ритмика маршевости, как естественное выражение боевого мужества и стойкости всей страны в годы величайшего напряжения народных сил и роста народной славы.

А рядом попрежнему живет старинная проплаканная лирическая песня, как чистое кристальное зеркало — отражение народной души. И красота былых напевов становится все строка по своей действительно ощутимой коренной спаянности с долями русской жизни. В красоте старинных песен образуется живая связь с эпическим тоном подвигов русского человека сегодняшних дней.

Переворотна поэтому и связь советской музыки с долями русской народной музыки.

1964 г.

О РУССКОЙ ПРИРОДЕ И РУССКОЙ МУЗЫКЕ

Девяно — в детстве, когда музыка стала уже осмысливаться в памяти. значит, в конце 80-х годов прошлого века, я впервые услышал романс Глинки «Жаворонок». Конечно, я не мог бы тогда объяснить себе, в чем

заключалась для меня волнующая красота так поправившегося мне плача —ного падея. Но ощущение, что он льется в воздухе и с воздуха доносится, осталось на всю жизнь. И часто потом, в поле, слыша, как длится песня жаворонка в действительности, я одновременно вспоминал и глинищской мелодии внутри себя. И казалось порой, в поле же, весной, что стоит только поднять голову и глазами коснуться синевы неба, как в сознании начнет вырисовываться тот же родной шанс из плавно чередующихся, полна на движущихся групп звуков:

Межу пебей в землей
Песня разделен,
Несходнюю струй
Громче льется...

«Жавороночки» песен ценил тогда выше соловьиных. Так и в музыке: знаменитый «Соловей мой, соловей» Алябьева, хронологически опередивший «Жаворонка» Глинки, казался мне бездушным, чем-то вроде искусстваенного соловья в знаменитой сказке Андерсена. Теперь же я понимаю: алябьевский «Соловей» раздражал мой детский слух, конечно, руладами, т. е. звукоподражаниями. В «Жаворонке» Глинки словно трепетало птичье сердце и пела душа природы. Оттого то, цеп ли, озвучивал лазурь, жаворонок или слышалась глинищская о нем песня, — грудь расширялась, и дыхание росло и росло.

Тот же лирический образ — пение жаворонка — в русской инструментальной музыке развел Чайковский. В цикле для фортепиано «Времена года» (1876) он посвятил марта «Песню жаворонка», эту элегию русской весны и весенности, ее изнежейшим колоритом и выразительностью светлой грусти северных весенних дней. «Песня жаворонка» в фортепианном «Детском альбоме» (1878) Чайковского, где мелодия возникает также из памки наintonации птичьей песни, звучит звонче и светлее: вспоминается знаменательная картина Алексея Саврасова «Грачи прилетели» (1871), от которой правильно пришло начинать историю развития современного русского пейзажа.

И если сравнить даже лишь два оттенка, две гаммы русской весенности: дыхание весны у Саврасова и ее пробуждение в «Оттепели», картине художника Федора Васильева (1850—1873), так жестоко, зло унесенного смертью в возрасте 23 лет, чуткого музыкального лирика живодисса, своеобразными становятся упомянутые «жавороночки» поэтические песни Чайковского, как и весь цикл «Времена года». Наступило время, когда русская живопись почувствовала не внешнюю только видимость — очень скромную — русской природы, а ее мелодию, душу пейзажа. И тогда, параллельно, русская музыка услышала особенную живописность переливов, переходов одного времени года в другое: родилась *российская звукопись*, музыка пейзажей-настроений и музыка лоющих сил природы. *Поющие* — подчеркиваю это существенное свойство: не импрессионизм — ощущение исповторяю прекрасных, каждый в своей юношескости, моментов, а лирическое раскрытие *длящегося*, как песня, состояния природы. Оттого и в русских веснах и в осенях — в стихотворных, и живописных, в музыкальных — образы природы заключают в себе *песенное, влекущееся, как «несходная струя», как наше жаворонка, лирическое стремление*.

Для музыки чудесным вымыслом — стимулом к звукописи родной природы — явилась «Снегурочка» Островского. Именно как весенняя сказка, она звучала образно раскрытым жизнерадостным действом солнца и воздуха — от зимы к весне и от весны к лету! Первым же замыслом Островского озабочился Петр Ильич Чайковский, в 1873 году, своей музыкой и данной пьесе в ее драматическом облике. Чайковский поступил свое-

образно: в сущности, он свежо и смело вплыл в свою мелодическую ткань — элементы южного подгородного, с посада, подмосковного песенного и романского фольклора, а также сказовой национальной речи, — варочем, и мансийского фольклора, а также сказовой национальной речи! Он же стал арханизировать и стилизовать свой музыкальный язык, а, опираясь на Глинку и Даргомыжского в их бытово-шутливых задушевных интонациях, сумел придать черты реальности всем сказочным персонажам «Снегурочки». Будто и проводы масленицы, и встреча Весны, и жалостливая элегия Купавы, и хорохотное веселье, и песни-романсы Лели — вот так и звонят на подиуме в любой воскресный день. Звенят не только в подмосковных или непременно за городом, а на любой лужайке в Москву же. А Кузьмы и Лели — это же посвадебные знакомые, приходящие к вам с гло-дами, зеленью, грибами подгородные крестьяне.

И так оно и было. В 70-х годах и вокруг Москвы и в Москве жилась отражалась песнь. Да и речь-то была душевная, напечатанная, слово в слово складывалась, интонация сияла множеством оттенков. Фантастическое, сказочное мало занимало Чайковского в «Снегурочке». Он пристрастившись устремился к стилю творческому вокруг молодин, — стиль этот можно назвать отражением народной песни в лирике городского демократического романса. Это у него получалось так свежо, непосредственно, что складка вспыхнула в жлань, а за нею, за музыкой сказки и людьми, ее сказывающими, почувствовалась в живая природа.

Если исключить симфонию наступления весны — музыкальный прогул — в ее несколько инструментальных образных эпизодов, в музыке «Снегурочки» Чайковского собственно звукопись природы весьма маловата. Как в «Жаворонках» Глинки, так и в ряде пьес о природе у Чайковского слышится временами намек на подражание какой-либо натуралистической интонации. Но дальше и в целом отпечатление *природного* вспыхивает через убедительность мелодии, своей лирической образностью словно заставляющей чувствовать, а потому и видеть то, о чем поет паше сердце.

Конечно, например, теперь я могу уяснить себе, в чем заключается именно «живороничье» обаяние глинкинского романса, о котором выше шла речь. Диапазон мелодии колышется от ми первой октавы до фа-бекар второй октавы, что уже создает неустойчивость. Внутри напева все идет от «пустых» кварт к их наполнению, что создает волнобразное мелодическое движение. Но самое основное: в напеве очень тонко, выразительно соотносятся два уменьшенные концты — си и фа-бекар и фа-диз — до.

Плавные закономерные наполнения «пустых» интервалов вызывают слуховое и зрительное ощущение длительности лета, с легкими взлетами вверх, парением и писпадением. Глинка *выразительностью* мелодического рисунка достигает и изобразительного отпечатления. Такое чувство природы вызывало в сознании композитора именно такую мелодию, и наше своим музыкальным, т. е. слышимым, смыслом, интонацией вызывает в нас соответствующее зрительное впечатление, хотя Глинка вряд ли стремился рисовать музыку живоронка.

Еще один очень выразительный пример как бы издали, в воспоминаниях, слышимого дляящегося птичьего пения: это ариозо (ре-мажорное) Снегурочки в прологе одноименной оперы Римского-Корсакова. Мелодическая линия — измисканного налома, а также мягких, нежных очертаний. Длительность в такого рода напевах русских композиторов вызывается историопливностью поступка при внутренней мелодической соприженности. Тут в некоторые обостренные интервалы, как отдельные следы на данном звуко-пространстве («Слыхала я, слыхала я и живоронков пенье...»).

Интервал уменьшеннной кварты звучит щемящей свирельной интонацией и далее, через все движение созерцательного напева. Снегурочка елонно покруживается и вглядывается в даль, вспоминая. Каждое появление данного интервала стимулирует длительность напева. Это ядро интонации — эта уменьшеннная кварта — остается для слуха засиявшим в воздухе и повисающим в сознании обобщенным отголоском русских птичьих весенних звонов!..

В «Снегурочке» — опере Римского-Корсакова — все обаяние русской весны сплетено в музыку тонкими личными ощущениями композитора и стремлением к тому, чтобы звуками не только рассказать, но и показать русскую природу. Вступление к опере сразу вводят слушателя в звукоатмосферу особенного напряжения. Понятно, что воображение композитора было согрето чувством любви к природе. Он сам прекрасно свидетельствует об этом в «Летописи моей музикальной жизни».

«Первый раз в жизни мне довелось провести лето в настоящей русской деревне*. Здесь все это правилось, все восхищало. Красивое местоположение, прелестные рощи (Заказник в Подберезьевской роще), огромный лес «Волчинец», поля ржи, гречихи, овса, льна и даже пшеницы, множество разбросанных деревень, маленькая речка, где мы купались, близость большого озера Брево, белородые, запустившие, исконные русские названия деревень, как, например, Каизерье, Подберезье, Копытеп, Дремяч, Тетеревино, Хвошия и т. д., — все приподняло меня в восторг. Отличный сад с множеством вишневых деревьев и яблонь, смородиной, земляникой, клубникой, крыжовником, с цветущей сиренью, множеством полевых цветов и неумолкаемым пением птиц — все как-то особенно гармонировало с моим тогдашим пантеистическим настроением и с влюблённостью в сложет «Снегурочки». Какой-нибудь толстый и корявый сук или пень, покосившийся яхом, мне казался лучшим или его жилищем; лес «Волчинец» — заповедным лесом; голая Коньтешская горка — Ярилинской горой; тройное эхо, слышимое с пашего бёлкона, — как бы голосами лесных или других чудовищ. Лето было яркое и грозовое...».

Среди произведений русской музыки, темой своей имеющих звучивающее чувство природы, вызывает глубокое восхищение «Волшебное озеро» А. К. Лядова. Это краткая симфоническая поэма о лесном, где-то затерявшемся озере. На такие оперы матинаешься обычно случайно пчаще во время прогулки, — в состоянии творческой предрасположенности. «Они волшебные, — такие озера, — не потому, что в них есть что-либо необычайно таинственное, а потому, что все безусловно реальное, вдруг поражающее воображение и выделяющееся как преисполнен созерцаний, становится тем самым волшебным, т. е. бесцеленным своей красотой...».

Я сообщаю одно из признаний композитора, очень скрупульного на психологические отчеты по поводу тех или иных ловелей в своей творческой лаборатории. Он еще говорил: «Ах, как мало было бы в музыке, если бы композиторы только развивали подсказанные природой или народом художественную идею (ну, где ее кто сам-один выдумает!). Вот только бы не сказать лишнего, когда этот волшебный, неожиданный подсказ переводишь на музыку. Вот, к примеру, «Снегурочка» Римского-Корсакова: встреча с ландышем на лесной тропе, не успевшим скрыться от человеческого взора, — могла доразвиться во встречу Берендея со Снегурочкой (знакомство арлозо с виолончелью) и стать вместе с двумя-тремя секвенциями леса ядром всей музыки».

* В деревне Столово, в 30 верстах от города Луга, Ленинградской области («Летопись», Музгиз, М., 1935, стр. 192).

Тут Лядов преподал очень ему по праву пришедшуюся интонацию из пролога оперы, из диалога Весны с птицами: «Под сногами опустились густые лилии сини, и особенно: В глухой тиши, в трущобах непроходных...» — «Трудной задачей является выразить пот из таких кратких, непосредственно забывчивших в голове подсказок природы музыку громадных полотен: судите, сколько неизбежно уже надуманных дополнений содержит каждая четырех-пятиактная опера или громадная симфония».

Далее Лядов рассуждал, что в своем, мол, субъективном мире весна холода, и можно насочинить силько, сколько угодно в смысле длительности «андане и адажио», икобы созерцаний природы. Но ведь созерцание длится обычно не так томительно расплыво. «Вот как было у меня с озером. Знал я одно такое, — иу, простое лесное русское озеро (Лядов обычно жил летом в Новгородской губернии в деревне Полынино, Боровичского уезда. — Б. А.) и в своей незаметности в тишине особенно красивое. И надо было почувствовать, сколько жизней и сколько изменений красок, светотени, воздуха происходило в непрестанно изменчивой тишине в кажущейся неподвижности! Начал я писать описание вот такого подхалимого мне озера в русских народных сказках. Искал, искал, чтобы описать. Ни не любят русские сказки останавливать действие и ход сказки на описаниях явлений природы вот так, как нужно было мне для музыки: движения будто нет, а мысле — все время, и порой будто совсем уходит. Все останавливается, всяческое шуршание. Нет, оказывается, что-то где-то колышется. Виду скользнул ветер...».

Очень поучительны были беседы с Лядовым о природе и о том, как о ней передавать в музыке с наибольшей объективностью, так, чтобы своим было ощущение, но не психический личный мир и не переходящие настроения: «Песни, спеты из *п от* природы, но в них чувство человека, а не *природы, становящейся музыкой*, независимой от того, как зовут композитора: Иван Иванович или Иван Сергеевич...».

И когда, наконец, «Волшебное озеро» зазвучало, как одна из ароматнейших по цвету и нежнейших по нюансам светотеней партитур русской симфонической музыки, «тишайший» в ней композитор был рад, что захватил как раз то, что и слышал, видя, но ничуть ни в чем неожертвовал музыкой в пользу натуралистических звукодражаний...

В прологе к «Снегурочки» поэтически передано, как ранней, ранней весной можно услышать, услытить слухом чуть-чуть себя выдающий песенный трепет жизни. Кому знакомы состояния леса ранней, чуть пробирающейся ощущью весной, я то, как зима держит еще весну вечерей и почкой порой и как в предутренней мгле перевес начинает вновь склоняться к песенности, — тот, конечно, чувствует, что в лесу весной каждый шелест, шорох, треск суха, птичий лет или вскрик, напонец, воздух — воздух ведь тоже живое, тоже существует! — все звучит совсем иначе, чем зимой, для чуткого слуха. «Весна идет, весна идет...» — Тютчев прав, весна, конечно, идет, но шаги ее, движение жизни, пробуждающейся словно бы еще с разумением, не веря теплу солнечных лучей, лучше всего уччины русской музыки. От звонких детских — будто греческих — кличей и первых «принесков» и закликаний дождя до прорезывающей вешнюю атмосферу девичьей веснушки в «Майской ночи», и до веселей тишины украинской очи возле пруда (в той же опере уловлен и начале III акта момент, когда чувствуется, в природе все насторожилось: подождем, мол, что будет дальше?).

Но, повторяю, в прологе «Снегурочки» шаги весны ощущаются заглядно: от хрупких шелестов, от предутреннего крика петухов, трепета бесчисленных отчых крыльев до обаятельно приветливой мелодии полета Весны. И вот дальше и дальше, пока не наступает утро, когда уже

только появление людей должно замкнуть своим «говором» это озарение пробуждение природы. В конце пролога, наконец, происходит передача лесом людям девушек Снегурочки, дочери Мороза и Весны.

В своей «Снегурочки» Римский-Корсаков шел путем глинкинского опыта изобразительности и стилизованной закономерности в музыке природы и выделению в ней русской интонации. И время «зеленых свитков» (Троицы) и поры солнцестояния («купальские игры»), и наступлению осени и зимних вылов, и, наконец, зимние спятки и поворот солнца на тепло, словом, весь русский крестильный календарь, от Снегурочки до Снегурочки, годовой круг метаморфоз природы был из оперы в оперу прослежен Римским-Корсаковым. И всюду пародии с картинами быта и за образами народных мифов возникала музыка русской природы в различных звуковых аспектах: слыша, видеть и осязать!

То на первый план выступает ритмика орнаментов и узоров, напоминающих народные стилизации элементов природы в вышивках, разбие, набойках и т. д.; то господствуют в жиных выразительных, красочных интонациях ритмы стихий: моря, речек, выюг, буйного ветра, облаков. Чуткий колорист, он, Римский-Корсаков, из причуд звучаний порождает фантастические сказочные существа и явления, как из причуд света в нашем глазу возникают миражи.

В сфере сказочных причуд за шум, во очень по-своему, следует А. К. Лядов. В своей музыке народных сказочных существ — «Баба-Яга» и «Кикимора» — он создает лаконичные формы, одновременно и звуконизобразительные и идеализированные (смотря по «способностям» действующих персонажей) остроумным жизненным смыслом. Тут нет эмоций, то ли беспокоящие воображение людей непонятности в природе поддаются с очень тонким юмором характерами («Кикимора»), то ли застающие нас врасплох формы движения превращаются в музыке в пугающие, злобные интонации, шелестящие, шуршащие и заставляющие застороживаться.

При наличии немалого числа симфонических отображений природы в русской музыке надо было обладать тонким интеллектом и безауральным талантом, чтобы после ряда сказочных опер и симфонических поэм Римского-Корсакова так привлечь к себе внимание, как Лядов. Он был композитором четко гравированных малых пространств музыки. Но в этих тщательно отграниченных пределах, оказывалось, можно было сказать много занимательного и так, что захочется слушать и слушать. Ведь в той современности, когда дарование Лядова так красиво созрело (последние годы перед первой империалистической войной) и нашло отклик, казалось бы, не было, не могло быть места сказочным наивностям первого-бытия мышления.

Совсем иначе звучит музыка русской природы у Чайковского. Он реже обращается к ритмам и интонациям, которые давали бы наглядный образ. Даже там, где тому полагается быть (цикл «Времена года»), он часто уклоняется от изображения явления природы в бытовую обстановку или в созвучные данному месяцу и времени года настроения (например, белые ночи — в мае). Замечательная «Осенняя Песня» является, как образ октября, безусловно русским пейзажем настроения, отвечающим подобного же содержания русским осеням в живописи.

Крамской желал, чтобы пейзаж русских художников обладал цветом при натуральности исполнения. Мне кажется, что любимый Крамским чуткий пейзажист Федор Васильев обладал этими качествами, и Крамской все только ждал их от него. Русская же музыка с 70-х годов, еще до Левитана, упорно искала сочетания поэтического чувства природы

с правдивостью изображения, поскольку это музыкой осуществимо... Уже первая симфония Чайковского «Зимние грезы» (три редакции на протяжении от 1868 до 1874 года) была смелым выражением русского пейзажа, как темы симфонии, пейзажа, развернутого в его музыкальных образах, т. е. в развитии, в крупной форме.

Три первые части этой лирической симфонии — три опыта трактовки русского северного пейзажа сквозь тему дороги, зимний путь. У Чайковского три части — три движения — три звуковыражения пути. Первое: «Грезы зимнюю дорогу» — то мечтательно-зыбко, то властно-наизнанчиво мелькание образа с очаровательным первым флейтовым изложением главной темы. Музыка сразу же вводит сознание в плен движущегося вперед, вперед, вперед. Это не стремительный бег, а мягкая, мерная поступь в узоры мыслей, переходящую моментами в певучую русскую ширь. В такие моменты музыка вызывает в памяти голговскиеintonации: «Какое странное и манишее, и несущее, и чудесное в слове: дорога!..».

Для второй, медленной части симфонии Чайковский взял эпитет: «Угрюмый край, туманный край». Неподалеку в параллель задушевной, безгранично длающейся каштиле этой части вспоминается: глининская элегия самиты Пушкина — мелодия «Есть пустынней край, вторая песня Евгения в опере «Руслан и Людмила», развернутая как поля неоглядные. Но если в основное настроение первой части симфонии лучше всего вклюиваются пушкинские дорожные стихи:

Сквозь колпистые туманы
Пробираются луна,
На почальные поляны
Льет вечальный свет ола...

то мелодическим нарративом второй части, достигающим величайшей насыщенности чувства, всецело соответствуют голговские восторги (если в той же «оде дороге» в «Мертвых душах»: «Какая ночь совершается в вышине! А воздух, а небо, далекое, высокое, там, в недоступной глубине своей, так необычно, звучно и ясно раскинувшееся!..»).

В третьей части симфонии — в скерцо — чувства замыкаются в «волнистые туманы». Ставится сузирочно, наступает состояние, когда

Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимую луну
Отсвещает свет летучий;
Мутно небо, ночь мутна...

У Чайковского в моменты сумрачного колорита музыки ощущаются штонации, словно почерпнутые из «словаря» эпитетов, характеризующих «искусственность природы», особенно неба, когда начинает идти снег: стоит сравнить начало упомянутого сцерцо с началом вальса снежинок из балета «Щелкунчик», где лесная зимняя тишина и недодовинность ночи сливаются с мерными колыханием падающего снега. Еще: сумеречно-прозрачный вальс из третьего сюита, такой близкий, такой родственный склонению и образам «мутного неба» в пушкинских стихах о зимней русской дороге, о русском пути.

Уже Глинин умел передать динамику выоги, ритм заворотки и возрастание выюжного стона. Чайковский так глубоко, так чутко, умно пе-вает этот таинственный ритмо-формулу романтического вальса, что мог превращать смыслы. Он не только психология изировал вальс, он сочетал присущую вальсу волнообразность мелодии с русской распевностью, с русской широтой и

плотностью дыхания. Больше того, Чайковский связывал ритмiku вальса и некоторых других танцев с ритмами стихийных движений русской природы. Осуществляя эти ритмы, он тем самым преодолевал и в вальсах их бытовую танцевальную сторону.

Конечно, столь ритмически и интонационно родное для музыки вращательное и спиральное движение и развитие «ъеза» стало одним из очень любимых образов природы для русских композиторов. Вальс-снегинок в «Щелкунчике» зарывается из тихо колыхающегося *двойного* трехдольного метра (каждый такт имеет метр $\frac{3}{4}$, а два таких такта в то же время сбрасывают один такт в $\frac{2}{3}$) и развивается до выжно-ценстовой музыки, когда именно «мутно небо, ночь мутна»!

В балетах Чайковского всегда наряду с танцем в его бытовом значении (народном, салонном) или виртуозно-профессиональном просходит драматургически обусловленная линия развития танца, психологически содержательного, и танца симфонического, одушевляющего ритм природы. Это вовсе не механическое звукоподражание, а претворение ритмов и интонаций явлений природы в музыку образов природы, через симфоническое развитие танцевальных ритмов.

В падающем все гуще и гуще снеге в «Щелкунчике» мелодия и ритм вызывают ощущение вынужд по лопной иллюзии, словно не вальс это, исполненный танцовщиками в тюниках! В царствование бури в «Лебедином озере» Чайковского в плаче лебедей все кажется праздничным, волнующим, как душевная жизнь, как биение пульса. Только звукоподражание русской музыки не могла бы так одухотворить родную природу, что в действительности возвращаются от нее же полученные вибрации не в мертвых формах, а как художественно отраженная жизнь.

По-своему празднично, только с большей долей склонности к фантасмагории оживают зимние образы и состояния природы у Римского-Корсакова. Вступление к опере «Ночь перед рождеством» передает спокойствие, холода, снежность, ясность, звездность зимнего вечера. Музыка тут становится подзумом. И что удивительно: в замечательной своей наглядной звукоизобразительностью картины полета кузнеца Вакулы из Диканьки в Петербург властью музыкального колорита сохраняется ощущение снежности и ясности воздуха. Поэтому, когда всякая встречная нечисть внедряется в воздушное пространство, вы слышите, как опо мутнист, заодно вспыхивает облачностью и как в нем борются спекшость и ясность с наступающей мглой. Чуются смешы воздушных течений, словно ночные седи по лесной дороге, то окутаны туманом и влажностью, то осаждены чистым морозным воздухом, а в нем над щелями серебровзвезда. Всматриваясь — будто это разноцветные крупные искры-трели. Вот осторожно подобралось густое облако и закутало месяц. Словно стало и сырее и холоднее. Вновь заблистал месяц, вновь рассыпались трели звезды. И, право, кажется, что осенененный лес, прозрачный синий воздух, нюансы светотеней, растворительное сияние звезд, вся вскочечная краса зимней ночи — это же роскошный оркестр! Только надо так уметь чувствовать природу, чтобы видимое и осязаемое еще и услышать и ощутить как интонацию.

Много зим и выиг, светлых и мглистых зимних дней и ночей в русской музыке!

Вот переход ночи в зимнее утро и восходы заря в «Ночи перед рождеством», восходы солнца в «Снегурочки», «Младе», «Царе Салтане», «Китеже», «Садко». Наступление утра в «Майской ночи» и наступление весны в «Снегурочки» и «Кашеев». Ночь и сказы-шесты камышей возле Пльмень-озера («Садко»), лебеди-девушки. Ночь на горе Триглаво («Млада») с ее колдовскими чарами, — а в существе своем это все музыка внутренней органической жизни природы и внезапные наступления новых состояний:

вот расцвел цветок, вот винегрет рассеялась мгла, вот блеснул лут солнца
и повеяло свежестью утра, а вот движется волна за волной:

В синем небе звезды блеснут,
В синем море волны плещут...

и композитор мерным ритмическим рисунком и складывающейся интонацией вызывает всплеск энергии волны и звуковое пространство моря.

Море в «Садко» — в величественных переливах волны вступления, в морской тиши среди безграничной дали и неподвижности воздуха в картине с остановившимися кораблем, в плясовых ритмах бури в подводном царстве. На всем громадном развитии оперы «Садко» всплески звучащего моря составляют подтекст действия былин и даже своего рода действующий драматургический образ, вызванный весьма простыми средствами: мерный ритм повторного движения трех звуков, и в этой мерности то рокот волны, то спокойное плесканье, то разбег и грозный набег, то сила, то нега, то яркость, то суровость!.. В симфонической поэме «Шехеразада» музыка моря ведет за собой сознание слушателя из странствия в странствие, напит ее собой, как сказ из далеких странах, как голос умирающей до поры до времени стихии. В прелюдии-кантате «Из Гомера» также образ моря, стихии, соблазняющей странников жизни.

Нельзя также пройти мимо мощного выражения этих мощных закономерностей моря в музыке Чайковского. В своей симфонической поэме «Буря» (по Шекспиру) Чайковский дал образно-реалистический пример музыки моря: тут больше экспрессии моря и корабля — слышно, как счастья корабельные стонут и как крахтят кузов корабля! — чем красочного описание. Подмечена Чайковским «никела» в ритме сопротивления корпуса судна упорству волн, когда корабль напрягает все его себя, — делает честь его слуховой наблюдательности.

Как мало отдал вниманию морю симфонист Чайковский (напоминаю еще о сказочной картине счастливого плавания в «Делкуничке» в начале II акта), внимание такой силы и точности наблюдения просто покоряют. Принято мало ценить «Бурю» среди остальных поэм и фантазий, капрично и увертюр Чайковского. Это несправедливо. Помимо яркой экспрессии картин моря, замечательна очень проницательная волевая техника в том, как композитор своим воображением громадной силы сипел шекспировские драматургические линии и образы в музыкально-эмоциональный клубок. Развитие темы любви (тоже бури) между морской «заставкой» и «концовкой» и концентрация собственно стихии бури внутри поэмы насыщены достойной Шекспира конфликтностью человеческого чувства и сил природы. Причем над всем еще господствует умная, властная воля Прометея — личности эпохи Ренессанса, в духе великого мага точных наук Леонардо да Винчи.

В музыке чувство природы находит себя во множестве отображений — от почти натуралистических звукоописаний к любованию всем, что волшует нас как проявление прекрасного в стихийно-величественных состояниях природы. Или, наоборот, музыка есть в сочетании стройности, в мягких оттенках красочности и зыбких светотеней, в передаче пейзажа чуть ощущенным движением звуков. Это мир тихих впечатлений — преобладание созерцательности и красоты созерцающего над стремлением и отождествлением волний исихии человека с беспокойными ритмами и резкими сменами контрастами в явлениях природы. Наконец, на примере воспроизведения ритма образами музыки шекспировской «Бури», во включении растущей любовной страсти в метаморфозы окружающей влюбленных стихии проявляется многообразие и вместе с тем родство природы и человеческой душевной жизни. Они слиты в одном порыве — жить, жить, жить,

чувствовать ритм полыни, радость света в роскошь красоты и красоту расцветающей любви. Чувство природы переходит на этой стадии в раскрытие жизнеощущения действительности, в поклонение всего мимолетного и отдельного в великом целом чувству. Можно наблюдать это чувство страстного напряжения и полноты жизненных сил как в себе, так и вокруг в мире.

Оно и в силе полета птицы и в стремительном взлете стрелы. Оно в восходе солнца. Оно и простоте восхищений восторга, вылившегося у Снегурочки: «Ах, что со мной! Какой красный зеленый лес оделся!.. А небо, мама, небо!». Оно в восхищении оценением старости перед возникшей неотразимой красотой природы в ассоциации «ландыш-девушка» (Берендт перел Снегурочки). Оно выражено одной фразой Бородиным в «Князе Игоре», фразой речитатива Владимира Игоревича: «В синий воздух окунусь» (Соловья в первой картине «Червачек»).

Чувство ночного воздуха — чувство воздушности, чувство атмосферы проявилось в русской музыке впервые с необычайной ясностью в увертюре Глинки «Ночь в Мадриде» и способствовало царению и развитию оркестра точечных воспоминаний (достаточно заглянуть и всплушаться в первую же страницу партитуры этого произведения). Этому потом следовали Кимский-Корсаков в ночном полете Вакулы и в осени ночи в «Кащеев Бессмертном» и Глазунов в снах Раймонды, и Бородин в различных моментах музыки ночи в половецком стане, и Мусоргский в «Хованщице» — в «Рассвете на Москве-реке», где уже одной чуткой интонацией колокольного звона, разливающегося в утреннем воздухе, дано первое, чуткое ощущение перехода с ночи на день, так же как и в заключительной фазе фантастического ночного бдения в «Ночи на Лысой горе». Во всем подобном русские композиторы искали не только изобразительности и передачи музыкальных очей, но и миражей сознания. Им как бы непрерывно хотелось совершенного отождествления музыки с природой через внутренне ощущенную тесную связь дыхания с воздухом. Отсюда тяга к ночи, почтому, почной атмосфере, так как в ней для музыки слышнееочные «шаги жизни». Только надо уметь их слышать, как и уметь дышать вместе с почной природой и почным воздухом.

Неверно, совсем неверно, что инструментальная музыка не дышит и что она безвоздушна. Наоборот, безграничность дыхания смычковых и органична связь дыхания с колоритом в интонациях духовых предсталяет оркестру не один только внешние звуконизобразительные возможности, но передачу состояний природы. Музыка может быть дыханием жизни, а через то и вызывать ощущения воздуха, конечно, прежде всего *акаюма*, голосом человека, человеческой грудью (отсюда неотъемлемая жизненная прелест таких восхищений, как «Теплая южная ночь», «В синий воздух окунусь», «Загляни, если там над головой прозрачно небо, как шатер» — из арии Марфы в последнем акте «Царской невесты»). Но и человек, интонирующий через инструмент, дышит и передает дыхание оркестру. Оно в оркестре глубже, мощнее, неограниченное. Ощущение воздуха, воздушности так понятно симфонистам, и ведь самая передача колорита в музыке органично связана не только в техническом, но и психологическом смысле, в живых оттенках интонаций с ощущениями и образами воздуха, воздушности и насыщенной или разреженной атмосферы.

Этим объясняется у величайшего по ощущениям градаций воздушности колориста русской музыки Римского-Корсакова его тщательнейшая заботливость об инструментальном составе, строении и буквально почти атмосфере аккордов. Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить в многочисленные проявления такого рода детальных забот в его книге «Основы

Интересно обратить внимание на одно именно, связывающее русскую музыку с интонациями атмосферности: русские композиторы любили изображать колокольный звон совсем не потому лишь, что он был постоянной принадлежностью быта. Если вникнуть в гармонию звонов, она отличается красочно-выразительной особенностью. Это звон в единстве с воздухом, по которому он расплывается, звон, как колорит атмосферы, стимул для музыканта, любопытствующего до музыкальных интонаций воздуха. У Римского-Корсакова замечательна антракт-прелюдия, ссылающая первые две картины I акта «Псковитянки» — переход к сцене вече. Тут музыка передает ощущения тревожной избатой почты в древнем русском городе. Достигается это не просто звукоизображением звону как бытовому факту. Частые мелкие ритмы колоколов в изобразительных выразительных, отечая общему душевному бесшоюству. Удары же забетного большого колокола, прорезав иончую атмосферу, позволяют ощутить величавое дыхание народной массы и гудящее звуковов пространство, пребывание насыщенного музыкой воздуха.

Звон в «Славься» Глиники выделен в самостоятельное бытовое приложение к голосам хора и оркестра, тогда как раскошный величавый и звонкий трезвой в сцене коронации в «Борисе Годунове» Мусорского является и красивой быта и одновременно симфоническим превращением места действия в симфонию воздуха. Удары набата во время нападения польцев на Пугилью в финале Гликера «Князя Игоря» Бородина — звучание, повышающее интенсивность динамического момента через сопоставление людской требоги с нарастающим музикальным гулом воздуха.

Ведь весь был древнерусского города (и само собою разумеется, деревни, крестьянство) был так включен в природу и воздух, что указанного характера переходы из бытовой действительности в музыкальные ощущения пространства и одухотворенности атмосферы конечно, отразились в русской опере...

«Я выбираю из малых форм русской музыки несколько примечательных фрагментов, в которых наличествует гармоничное сочетание способностей и где выразительность и изобразительность, жизнь души и чувство природы сливаются в единый смысл и воспринимаются как целое. У Глинки нельзя пройти мимо «Венецианской поэти» («Ночь весенняя дышала»). Мелодическое совершенство тут говорит само за себя. Тонко-узорчатые вариации для фортепиано Аи. Лядская на эту тему переворот музику в сферу изысканного камерного стиля. Но высшим достоинством этой мелодии является то, что она богата и свежа в своем наряде, т. е. с простейшим гармоническим сопровождением, но очень вкусно оттененным Глинково, и она же может звучать сама собой на воздухе, сливаая всецело с оружием. Интересно сопоставить с ней романсе «Финский залив». Тут поет — в глубоко чувствительно — сердце и душа, исцелившая беззастенчивой любви по всему прекрасному, и ум тонкий: в прозрачности воздуха пленяют гибкость и плавность маневров и каскаднического

чувство меры во всем. Обнаруживает давнишние же качества замечательной алегрии Даргомыжского: «Я помню, глубоко, глубоко твой взор, как луч проникал в рощу и бор» (стихи Дениса Давыдова) и его же «Восточными романсы» на пушкинском стихотворении:

Вергогнал моей сестры,
Вергогнал уединенный;
Чистый ключ у шеи с горы
Не бежит замечательный...

Мусоргский среди своего томящегося глубилой скорби творчества однажды ощутил дыхание светлого луча. Луч этот осветил перед ним на момент кусок простой правды чувства — явление простодушной любви — в живописности ее окружения:

По-изд Доном сад цветет.
Во саду дорожка:
На все б к все глядел,
Сидя у окошка...

Там внутри есть две строфы павловской, нежной лирической звукопаси Мусоргского, незабываемой красоты интонационного рисунка, хотя и не классически завершенного:

Не забыть мне никогда,
Как она глядела!
Как с улыбкою любла
Весело краснела!
Не забыть мне, как она
Сладко отвечала,
Из кувшинка в забытьи
Веду проливала...

Эта лирика, что полевой цветок в творчестве Мусоргского!

Н. А. Римский-Корсаков в ранней своей лирике, когда он еще не чувствовал, как «ученый композитор» (шутливая ирония сестры жены композитора, прекрасной, исключительно чуткой певицы Александры Николаевны Молас), создал лирику неосредственного чувства в гармонии с задумчивыми размышлениями в вспышиваниях в голос природы. Летом 1868 года, под впечатлением знакомства с сестрами Пургольд (из них Надежда Николаевна стала супругой Н. А.) Римский-Корсаков сочинил два романса: «Ночь» (по слова Плещеева) и «Тайда». Из них созерцательный континуи «Ночь пролетала над миром» — гармоничайшее сочетание лирики природы и лирики зарождающей любви. Исполняется пушкинское: «Я стал творить, но в тишине, но втайне...» В «Ночи» Римский-Корсаковым уловлена атмосфера юной любви среди ночного дыхания природы. Но еще в 1866 году Римский-Корсаков, со свойственной ему манерой расширять круг своих образных интонаций за границами субъективно-лирических ощущений, обращается к русским представлениям о музыке Востока. Выполненная им частью интуитивно, частью на основе измеренных материалов, он нащупывает свой восточный стиль на опыте восточных романсов. Это было своего рода предврелем «Антаря». Опыты оказались очень жизнеспособными, побои некоторых из них Римский-Корсаков коснулся живых интонаций. И романсы — одни из них из стихи Кольцова, «Пленявшихся розой, соловьей», другой — на стихотворение Пушкина «На холмах Грузии» — живут до сих пор благодаря гармонии в них тонкого чувства природы и мыслей «согревающих сердце».

Так, от произведений, связанных с представлениями об осенних чувствованиях в русской лирике, возник переход к лирике серебряных сочинений в атмосфере, одушевленной человеческим чувством природы.

Природа — и фон, и стимул, и свидетель, соответствующий влюбленности (например, «Свадьба» Даргомыжского — романтическая баллада), и мир явлений и образов, в которых включаются человеческое сердце и мысль; родные для всей действительности.

От зимнего сплеления жизни, отгипленной солнечными лучами, дается к весенним и летним метаморфозам и через них к осени, — поре и бодрости и упадки. Вновь младеешь ушел в берлогу. Природа ценится. Вновь зима. Кто ужаленному о музыке русской зимней природы остается добавить щемящего. Зимний лес и гибнущие в нем враги и Сусанин — это монументальная фреска. Напряженное ожидание Сусанина зимней утренней зари, несущей смерть ему и весть о спасении Родине, — музыка великого сердца и гигантского таланта, музыка подвига. В ней нет ничего лишнего, ничего для эффекта. И рядом с фреской такого размаха и масштаба трудно поставить вещи звукописно-изобразительного плана. Шаги леда Мороза (как вояводы — хозяина своей вотчины), тема начала вступления и «Снегурочки», становятся мелодией похвалы Мороза. Его ария «По богатым посадским домам» очень забавна как воспевание народного сказочного любимого образа. От чего веет жизнерадостным ощущением холода: «Не боимся, мол!». То же в очаровании от русской зимней езды и звука бубенцов в застывшем морозном воздухе («На тройке» Чайковского — ноябрь из цикла «Времена года»). Это все бесспорно прекрасно. С «Сусаниным», однако, это все можно не сопоставлять.

Но есть вещь, если в иного склада, то силы воздействия огромной, потому что в ней заключен глубокий этический смысл. Опять зимний лес и опять выюта в прандиашем изображении. И перед нами одинокий человек — «мужиком убогий...». Выюга над ним издается. Смерть «с пьяничьим пляшет адовоем трепаком...». Человек замерзает. И чудится ему сон: «зима пришла... голубки летают».

Музыка такого высокого этического реализма, что никто и помыслить не посмеет, что в своей гибели виноват сам погибший. Потел-де пьяный в лес, во выюгу-матерь! Не виноват он, вовсе не виноват. Виноват кто-то другой и другие, многие. Случай как будто! Но обобщен он Мусорским в маленькую, однако всеми с душевной болью осажденную драму гибели русского человека, забытого и забитого. Музыка наводит на размышление: кто виноват?..

Вновь весеннее солнце — для позамерзших. Сходит снег. Реки даинулись. Половодье. В русской музыке еще многое вещних интонаций и ритмов. С буйной силой несутся весенние воды в звонких интонациях и стремительных ритмах музыки Рахманинова:

Еще в полях белеет снег,—
А воды уж весной шумят...

Весна идет, весна идет. Скоро возродится весенний шум, зеленый шум. Рахманинов в своей кантате «Весна с веселой щедростью даровитейшего лирика передал незабываемые впечатления от русской песни, когда действительность растет и ширится зеленый шум — шум покрывающихся листвой деревьев, птиц, речных потоков и буйных ветров, шум, в котором растворяются тягостные мрачные скоры, бледнеет страсть гнева, и человек весь пропитывается весенним воздухом живительности и душевной ясности. Возвращается власть природы, и музыка слама восприняла устремляясь к небесную синеву, осложненная зеленым шумом.

Рядом с таким размахом весенности скромными кажутся ласковые интонации ракхманиновского романса «Сирень» («Поутру, на заре, по ро-

систой траве*), с его пленительной орнаментикой, в авторском переложении для одного фортепиано, сугубо прельстительной, словно молодая, свежая и светлая весенняя ажурная листва.

Не думаю, что только личным и слишком субъективным было мое по-стоянное ощущение от этой скромной ясной музыки, что она, право же, помогает ощутить, хоть на мимолетные моменты жизни, свое счастье. Пусть она будет только в глубокой радости весенних дней русской природы и в тех прогулках, когда каждый год с наступлением весны испытываешь вот это всегда юное чувство: еще живу, потому что онять, еще раз в жизни встречаю чудные теплые дни и прорастание трав. И слышу, как «веснит» воздух, и испытываю вполне реальное счастье видеть, как рождается листва берес, как и осторожные, опытные в превратностях жизни, мастигие, гордые своей крепостью дубы расцветают зеленою листвой... Еще бы: вследу решающие и сующие свои посы птицы смеются над лесными стариками: «Пора-де и вам поверить в неизбежность прихода тепла. Берите нас, пример — холодно, а мы поем, свистим, чиркаем, щелкаем!»

Весна идет, весна идет!
Мы молодой весны гоним,
Она нас вспомогла вперед!

И хотя Тютчев, а за ним музыка Рахманинова утверждают, что об этом гласят весенние воды, а не птицы, но с тем же основанием можно ощущать, что главными глашатаями весны являются все-таки птицы. Одо уж то, сколько они километров пролетают и сколько иссыпают бел на пути ради того, чтобы пораньше появитьсяца на нашей родине и разноголосно крикнуть: «Весна идет!»

Много, много тысячелетий исполняемый природой цикл «времен года» начиняется зацово. Зацвела сирень, значит, здесь вновь и вновь появилась и Фея Сирени из садов «Сибирской Красавицы»: оттуда ведь мы и знакомы с ней и с ее чудесной мелодией...

1944 г.

РУССКАЯ МУЗЫКА О ДЕТЕХ И ДЛЯ ДЕТЕЙ

Мороз, мороз, приходя хисель есть,
Мороз, мороз, не вишн овес.
Лес, из конопли
В землю поклони...--

это одно зевено из детских песен,— первых напевов и заклинаний, с тонким юмором и любовью превращавшихся Анатолием Лядовым в формы музыки изысканной выработки*. Но делал это он так, что их народная основа — живая интонация — сохранилась и художественно освежалась. Становясь по-новому организованной музыкой, какая-либо пропевка теряла свое местно-прикладное значение в быту, но зато доказывалась в фортепиано. Это не обработка, а имеюща творческие доказывания пропагандистского ума. О них можно говорить почти терминологией техники резьбы по дереву и кости. Потому что именно так Лядов умел точить, гравировать, моделировать, инкрустовать народный интонационный материал, который он чутко понимал и ценил как драгоценный.— так,

* Опусы 14, 18, 22, по шести детских песен на народные слова.

что, вслушиваясь в природу, «натуру» папева, он проницал его недовы-
яснившимся художественные качества.

Лучше всего понять художеские в его моделировке народных интонаций — это ощущение мастерства резьбы по кости и понять, как сохраняется жизнь натуры и образы народного быта и труда на гравированных пластинках кости. Даже в воспроизведениях достигается красота этого искусства. Вот в удивительные сконцентрированном малом пространстве и рубка деревя, и птицы, и обрубание веток — пять трудающихся фигур и фон. Ритм соотношений. Точная изобразительность в ракурсах. При всей, казалось бы, искусственности — всюду жизнь и натура. Вот фрагмент леса с фигурой промышленника, стоящими около него лыжами — в окружении звериного и птичьего орнамента*.

Лядов также выявляет и даже усиливает жизнь полюбившейся ему народной интонации. Он никак не психологизирует. Не стремится создавать портреты. Но во всех этюдах и мелодиях и ритмах — тонко уловленный жизненный смысл. И не только элементы музыки, но и слово через догадки лядовских гармоний заостряются в его народно-поэтической обраности. Лядовские фортецизмы сопровождения детских песен на народные слова дают рельеф словам, их смыслу. Сочетаясь с папевом и словами в полном единстве, они не усложняют образа. Они делают его выражительнее и его же качествами: чуть где сенсентированых, рассвеченных, углубленных. При копировании листьев, цветов и плодов или при их моделировании разчик должен подметить характерные их формы и контуры и изучить гравиозные их линии, изгибы, впадины и возвышения. Он должен передать общее впечатление, не стремясь особенные копировать природу. Вырезанные листья должны быть настолько солидны и прочны, чтобы могли существовать десятилетиями, а не разбиваться от неосторожного прикосновения. А это может быть достигнуто, если лист будет вырезан лицом в его общей форме и под ним останется прочное основание.

В работе над моделированием натуралистических интонаций все сложнее: материал, ускохвощающий, зыбкий, хоть и неподатливый, а вместо резца — тончайший слух, и слухом надо пронидеть все звукоотношения и услышать их наперед. Розец-слух Лядова — это точный глаз, намечающий жизнь в костиной пластинке, т. е. формы и движения, ставшие столь одушевленными, особенно фигуры зверей.

От детских песен Лядова нельзя ждать переносований, «сплошного действия», а слушая их одну за другой, вы поражены их одушевленностью, вроде как в традиционных фигурах медведей, качающихся на бревне! В каждой игровой подвеске — детский ритм движений, детское интонирование, словом, все в самом деле, ве царственное и не механическое, и все в пустыни, т. е. как всякая игра для ребенка: это серъезно!..

- Как царод в резбе по дереву мыло по кости стремится художественно выразить фрагменты и образы жизни, так и Лядов в песнях для детей. И тем в народе и у него не собеседование и размышления и не поучения и анализы, а безмерная любовь ко всему существующему и не как объекту художества. Жизнь как объект для искусства это — эстетство, а эстеты жизни не любят, пытались от нее спрятаться. Только от любви к жизни рождаются достижения красоты, ее нужность, необходимость, ее должествование. «Любить жизнь — как не пожелать уметь закрепить красивое на веках», — говорил Лядов о значении профессионального умения в искусстве.

* Эти воспроизведения можно увидеть хотя бы в книжке Г. Н. Рогинова «Технические резьбы по дереву и кости». КОИЗ, 1941. Оттуда (стр. 105) следующая цитата. Ассоциации по аналогии можно понять лядовскую тошинку доскаса.

И вот так же в современной книге о технике резьбы: хочешь зафиксировать лист или плод, звоня или человека резцом на дереве или костяной пластинке, делай так, чтобы «вырезанные листья» — постырлю уже питированное — были «вс托лько солидны и прочны, чтобы могли существовать десятилетиями...». И далее: «Лист можно видоизменять, сохраняя лишь общее сходство, право, постаточное, чтобы определить природу листа, и придавая ему более красивый и изящный вид». Вот — яловские доказательства народно-песенной и детской игровой интонации. «Красивый и изящный», но эстетизму чужий. Эстетов и эстетство Лядов не спасало и утверждал: «Им же не искусство дорого, а свое любование им и позна с собою. Словно игра на рояле для институток — как разучивание для учителя, а потом показ дома для бабушки, для папы, мамы... Причем тут музыка!.. Я Стасова со всей его грубой хваткой предпочитаю всем эстетам. Красоте необходима естественность. Посмотрите на ребят в играх: тут все строго, и за ошибки и промахи не прощают, а то и бьют. А когда заставляют ребенка надеть на душу маску и разучивать стихи или какую-нибудь там парофоразу «Стрелочки» (Лядов любил кроинически вспоминать по всяким поводам популярную в 80-е годы и позднее мелодию куплетов о «Стрелочке»: «Я хочу вам рассказать, крипсом которой: соль — си — ре — фа — ли — соль — он пользовался для вдалбливания в тупой слух на уроках сольфеджио ощущения исканккорда), он (ребенок) желание выполняет, но, поверьте, прекрасно понимая, что это — не настоящее».

Понятно, что Лядов любил, ценил и сам глубоко воспроизводил в своем творчестве детски-игровые припевки и всяческие заклинания и обереги и от холода, и от голода, и от зверей, и от дождя, и от порчи урожая. Искусство интонациями наводить сон на ребенка — жанр детских колыбельных — он обожал и понимал, будто какой-нибудь точайший ценитель живописной миниатюры. Это легко можно оценить по колыбельной «с котиком» и колыбельной «призыв и гуленькам». Вероятно, улыбчивые ажурные фонты для метивов и междуотмывочные соязки Лядову и его тонкому изящному почерку подсказывала сама славянская богиня Лада, а вернее, тщательно запрятанные в маленьких глазках («не смотри в них — все равно, не увидишь», казалось, предупреждал любопытных яловских взор) фея женственности и доберший дух лукавства. Яловские «доказательства» песням выдают их на каждом шагу.

В интонациях детских песен и припевов Лядов слышал дошедшие до нас фрагменты селой музыкальной старины, первые людские опыты — почти остатки — передачи мысли налево, — музыкально, а не речитацией или озвученной речью. Он считал их за добытнический слой песенности, слой никак не «интеллигентский» и уж, конечно, глубоко языческий. Чутьность к тем или иным оборотам народных мелодий в нем была изумительная, и он жестоко смеялся над обработками «вообще», когда композитор «своими мясом», «своим телом» покрывает красоту нашея, будто завидуя народному уму и не доверяя свежести.

Лядов понимал, что за словесной речью в музыкальными напевами лежит тут живой родник, которым питается и та и произношение слова, т. е. интонаций. Это явление делает напевной крестьянскую речь, еще не высшеннюю мысленным чтением. Крестьянское чтение *всех* — тоже чтение. Но петь, читая, т. е. нашеиво произносить слова, может крестьянский слух лишь в том случае, если слова-то привычные, из крестьянской бытовой речи. Новые слова, да еще сугубо газетные, не штотируются, а просто отлагаются в памяти.

Зная эти процессы, Лядов все же был противником натуралистической передачи интонации крестьянских песен и говора. Вероятно, поэтому,

помню, он опенял мысль мою, что споры о том, в каком из сборников пе-
сени в художественных обработках самые подлинные песни, бессмысленны.
Это споры о стиле, а не о старости народов. Ибо с момента закрепления пе-
сени в условиях городской музыкальной культуры каждый способ обра-
ботки — это способ доведения песен до слуха города. Доведения их в той
обработке, в какой песня воспринимается на данном этапе наиболее при-
вычно, что не значит — более чутко.

Понятно, что Лядов не верил в путь Мусоргского, т. е. натурализации
в художественной музыке бытовой речи («правда слова»), и, пользуясь на-
родными наспевами, больше всего стремился дать понять, что не всякая
народная мелодия — художественно-музыкальная ценность, но что надо
обладать логикой и уметь выявить красоту, раз услышанную, подмеченну-
ую, не заглушав ее отсебятиными, извлечь из натуралистического бы-
тового окружения, как жемчужину со дна моря. «Чтобы дать ощущение
в музыке мысли, — надо самому быть смыслившимся», говорил Шляпин.
Можно это всецело приложить и к Лядову.

Каждая ювелирно гравированная им народная мелодия или детская
«припевка» обнаруживает композиторскую смысленность. Каждая из них — миниатюрный, меньше малого, мир музыки, а не интуицию описаный
пересказ наспева. Каждая из них самобытия, и самобытие эта не от ли-
довского субъективизма (чего нет), а от лядовского слуха-резца, ощущавшего
красоту наспева. Но-народному же уметь показать красоту мате-
риала — это уметь раскрыть в нем живое и уметь сделать его надолго
живиспособным.

Ничего общего с традиционными представлениями об обработках на-
родных песен в лядовском *мастэрстве песенной рэзбы* нет. Это искусство
очень смысленное и, без оглядки, трудно исполнимое. Игра, игровое це-
реалистическое тут с «в самом деле», и это на каждом шагу! Но как пле-
нительны лядовские миниатюрные миры вокруг многообразных народных
мелодий-стержней. Можно противопоставить «досказам» Лядова иные или
им уваженные. Но трудно отрицать в каждом из микроскопических по-
строений смысленность и занятность прокицательного художника-
умельца.

Умению Лядова в данной сфере можно противопоставить только конт-
растно противоположные, но оправданные себя замыслы. Остановимся
сперва на опыте Мусоргского: «Детская» — семь характерных картинок
из детской жизни, 1868—1872, текст композитора.

Мусоргский стремился передать мир детских интересов и через детский
говор и через проявление фактов детской раскрыть детские характеры,
детскую психогиологию. Мусоргский применил в данном опыте выработан-
ные им и этому времени принципы сочинения музыки из наблюдения за
человеческими интонациями. Лучше всего они изложены им в письмах
к сестре Глинику, Л. И. Шестаковой (от 30 июля 1868 года): «Хотелось бы
мне дотчего. Чтобы моя действующие лица говорили на сцене (в это время
Мусоргский сочинил «Женитьбу». — Б. А.), как говорят живые люди, но
притом так, чтобы характер и сила интонации действующих лиц, поддер-
живаемые оркестром, составляющим музыкальную канву их говора,
прямо достигали своей цели, т. е. моя музыка должна быть художествен-
ным воспроизведением человеческой речи во всех точайших изгибах ее,
должна без утрировки и насилия сделать музыку правдивой,
точной, но * художественной, высокохудожественной. Вот идеал, и ко-

* Читай: значит.— Примечание Мусоргского.

торому я стремлюсь» (Савицки, Сиротка, Еремушкина, Ребенок). Ребенок — это № 1 («С писей») из «Детской», соч. 26 апреля 1868 года.

Действительно, каждый эпизод, каждое звено реалистических вокальных пьес звучит «художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее», — речи «маленьких людей» с их складывающимся душевным миром, где довольно ясно различимы привитые воспитанием нормы и рядом очень жизненные, живые, непосредственно детскими высказываниями и спросы (например, «так, плюшка?»). Вы видите всю обстановку, все место действия, видите мялю и типичный уют детской комнаты интеллигентной русской семьи, слышите послушных детей, чутко следящих за взрослыми, доволны ли они. Наконец, Мусоргский строит своего рода гипотезу о возникновении в сознании ребенка догадки, составляющей для великого психолога музыки «глубь вещей». Догадки о чем-то странном, что случилось с жуком.

Довольно замечательные различия между первыми пятью сценами «Детской» и последними двумя, называемыми «На даче» (из детской жизни): № 1 («Избушка Матроса», № 2 — «Поехал на палочке») посещаются Д. В. и П. С. Стасовым — подразумевается, и их детям — семье, с которой Мусоргский был в очень приятном общении. Первые пять сцен великолепны по тонкости наблюдения за происходящим в детской. Но замечание стремление разгадать в детях по-детски философствующее сознание. В последних сценах больше, я бы сказал, детского присущего честности, «анекдотичности». Тут виднее дети в их повадках ребяческих*. В первых же сценах — детская, вводимая в жизнь, душа, и сквозь описание происходящего, наблюдавшего извне, стук-стук-стук во внутренние переживания ребенка.

Мне очень памятно исполнение (и не один раз) выдающейся певицей, другом всех замыслов Мусоргского и членом его посвящавшей Александрой Николаевной Молас. Причем мне довелось самому ей аккомпанировать и чувствовать все ее измерения. Она, конечно, передавала с исключительным мастерством детские интонации «без сиюсюканья» под детей. Ей верилось безоговорочно. И вот лясы были две ляши. Одна — театр без театра. Гениальное дарование Мусоргского как сценического композитораказалось и в «Детской». Музыка вызывала полную иллюзию происходящего, что-то большее, чем музыкальные иллюстрации детской жизни. Другая линия — глубже: становление в ребенке размышающей личности. Поразительно, как естественно это получалось. Смешно называть такое исполнение пением. Голос своими интонациями делал явным происходящее в душе ребенка внутреннее, еще осознаваемое стремление разыскать себе окружающее в его «исполнениях».

Я слышал много-много раз Шаляпина и в операх Мусоргского, и в тончайшей передаче им и оперных фрагментов в романсах его в концертах, и в отель интимной камерной обстановки перед В. В. Стасовым. Я детально помню все безмерные богатства души величайшего русского артиста и неисчерпаемые тонкости его интонаций! На пластинах осталось так мало и в достаточно грубых изображениях. Но вот передача А. Н. Молас «Детской» Мусоргского кажется прелелом иронииювации в детскую душу. Конечно, как умная, глубоко смыслившая певица — это одно, а как женщина-мать-воспитательница — друг она органически владела душевным миром детей и сама могла его воспроизводить просто и убедительно. Там, где другие оставались, все-таки, письмами и с трудом преодолевали в себе взрослого, — тогда казалось, что действительно Мусоргский ошибся

* Эти повадки особенно сочно жизнены в детской сцене в парижском саду Тюильри (в «Картинах с выставки», 1874).

и подсказывает нам философствующих взрослых, интонирующих под лягуш. в подобного не было у Александра Николаевича. Не знаю, что было Ильицо, но было у Александра Николаевича. Не знаю, что было Ильицо, но было у Александра Николаевича. Ильицо совершил: «В углу», «С кукой», «Лягуш? Но передача детских-детских перечислений прием в «Ни сон грядущий» звучала подлинной реальностью, а не пророчеством дами в лягах, властью умного произнесения музыки Мусорского.— в художественный образ ребинка.

Да, я ее мастерство, бывало, в течении одного вечера воскресали маска за маской: и русской мажки из «Пековитники» Римского-Корсакова, за пугающей девушкой и свою пятнишку скапкой про Змея, про Горюю и про паренку Ладу, и Даурой и Донной Аиной в «Каменном госте» Даргомыжского (не забыть ее интонаций: «Я страх как любопытна» и «Так это дол Гуан!» в заключительном диалоге), и колдовкой Марфой (гаданье на «Хованщина» Мусорского) и Мариной в «Вильяме Ратклифе» Кюн. Не говорю уже о звене за звене из поэтичнейших романсов той же группы пяты!..

Но среди столь богатого выбора всегда хотелось еще и еще раз услышать «Детскую», в которой мир детских размышлений так тепло был сплетен с окружающим ребенка домашним бытом. Думалось и думается, что Мусорский, наблюдая детей и вспоминая свое детство, писал «Детскую» как сцены о детях для взрослых. Послушайте, вникните в чуткую памятательную душу ребенка и поймите то величие, что вы забыли, вы-сомнерило и в суете: как возникает в человеке человек.

В свое время это глубоко почувствовал Лист. Сохранилось письмо одной из учениц Листа к издателю произведений Мусорского Бесселю о том, как Лист за фортепиано показывал «Детскую»: «Ах, многоуважаемый г. Бессель, передайте г. Мусорскому, что Лист тогда до мозга костей потряс нас его творением: конечно, оно порою приводило в недоумение, иногда даже шокировало своим отсутствием вкуса и совершенным преаренiem в формам (т. е. в формам, предуказанным заранее вбитыми в сознание схемами, в не рождаемым содержанием-идеей создаваемой музыки. Не приходится удивляться такой фразе, когда я на своей родине и не только среди из друзей Мусорский слышал то же и, увы, услышал бы и теперь.— Б. А.), но оно так индивидуально и человечно,— за это сму прощаетесь всю его неприкрашенность (это тоже великолепно и тоже соответствует «родным нападкам» на Мусорского.— Б. А.), что чувствуешь себя упосеной таким новым сновидением. Волшебные пальцы великого исполнителя выдавали, как он взволновался, перенесенный этой музыкальной зарю собственного детства, к впечатлениям своей светлицы, где, трепеща от первых страстей, от первых пробуждений нежности, от первых радостей, его юная душа познала самое себя. И все это так своеобразно колоритно, одним словом, так по-русски, что, вопреки всему, невозможно было бы пинчада, кроме Вашей страны, приурочить эти ребяческие и глубокие впечатления. Несомненно, Мусорский не из тех, восьма многочисленных музыкантов, у которых знание и профессиональное ремесло убило душу: он чувствует, он видит, он выражает... И нужно было видеть, как при каждой новой странице, увлекая нас за собой, Лист поспеликал: «Любопытно!.. и каково!.. Какие находки!.. Никто другой так этого бы не сказал!.. И тысячу других выражений удивления и удовольствия...».

Да, первые впечатления детства, своей комнаты, первых страхов, первых радостей и чувства нежности — заря детства — и, главное, пробуждающиеся любознательности, к действительности и первые осознания — вот «Детская» Мусорского. Лист, всей своей живучей деятельностью

* Цитирую по книге: М. П. Мусоргский. Письма и документы. Музыка, 1932.
стр. 497—498.

утверждалший права свободы творческого изобретения в музыке, не мог пройти мимо композитора, для которого это право было девизом жизни и борьбы. Лишь, умный, проницательный, в высшей степени «смысливший» художник, понимал, каким подарком была «Детская» музыкальному повторству русских.

«Детская» Мусорского, в сущности, музыка о детях для взрослых, чтобы вслушивались в детскую душу, в пробуждение в ребятах рассудительности и сообразительности. Зато «Детский альбом» Чайковского кимает совсем иное направление — от взрослых к детям, но и с воспоминаниями, что самому было в детстве интересно, что занимало. Пожалуй, вот эта линия — занимательность — и составляет главное в «Детском альбоме». Только вместо картинок в этой книжке — лирическая музыка. Она и иллюстрирует, и рассказывает, и думает, и мечтает. Своими лирическими мелодиями композитор заставляет инструмент (альбом сочинен в мае 1878 года для фортепиано) петь, и беседовать, и веселиться, изображая некоторые забавные сценки, и сказывать сказки. И вы чувствуете, смотря по содержанию повествуемого, кто внушил ребенку — теперь вспоминающему свое детство Чайковскому — эти образы: русская пчельня, французница-гувернантка, читая и показывая книжку с картинками, или мать.

Впрочем, незабываемый для Чайковского образ матери склоняется чувствуется в цикле «16 песен для детей» (стихи преимущественно А. Н. Плещеева, а также И. З. Суркова и К. С. Аксакова), сочиненных через пять лет после фортепианного «Детского альбома», т. е. в 1883 году. Но развитие мыслей о детстве, лаконично обшаружившихся в альбоме 1878 года, нашло себе настоящее место и совсем новое углубление спиритуическое развитие в гениальной симфонии детства в детских дум, в детских играх, и детской любви — в музыке балета «Шелкунчик» (1891—1892). Вот три основных этапа обретения Чайковского и образам детства, не считая еще промежуточных эпизодов (роде миниатюрного марша в первой сюите, 1878 год, снов ребенка — четвертая часть второй сюиты, 1883 год, детской сцены в I акте «Пиковой дамы», 1890 год, и т. д.).

Интонационный силлад «Детского альбома» — сложный. Чайковский, сочиняя каждую из 24 маленьких песен, мог вовсе не цитировать сознательно из запасов своей памяти своих давних впечатлений от музыки. Но, конечно, он не мог запретить музыкальному бытому хотя бы эпохи Боткинска испытывать во фрагментах мотивов песенок, танцев или музыки окружающего народного быта. Очень важно оценить еще одно обстоятельство. В семье Чайковских были оркестрия, пее звуки, звучания, а не только репертуар музыки, не могли пройти бесследно. А у инструментов подобного рода были свойства так передавать музыку, что на передаваемом оставался налет механизированности, и интонация подлинника в трактовке оркестрины в тому подобных посредников оставляла надолго в слухе след чего-то на музыке искусственно «прилепленного».

Обычно, когда пишут о раннем возрасте будущего композитора, перечисляют репертуар музыки, действовавший на память ребенка. Забывают, что ухо музыканта столько же питается тем, что играется, сколько и как, какого качества интонации слышатся. Конечно, в интонации заключается живой смысл произнесения данной музыки, и поэтому люди так заботятся о чистоте строя — основы правдливой «чистой» интонации. Всякие механические инструменты, естественно, механизируют и строй и даже характер ритмики. В сознании композитора это потом отлагается в виде звуконаборов «мукоульского» ритма, voice via человеческого дыхания движущихся, но как будто совсем живых. Сила детского впечатления от качества интонаций оркестрины оказалась столь упорной, что была переработана в

художественные образы и сюжеты в «Шелкунчике», запечатлевшиеся на всем стиле музыки всего балета. И в увертюре, и в движениях часовского мантилия в самом начале Ганта, и дальше затем в марше солдатиков, одушевленном ребяческим задором, в плясках покоренных на сцену кукол и потом во всем, особенно всеего в зимнейтой вариации честности.

Итак, в «Детском альбоме» слышны механизированной интонации оркестрины переплетались с музыкой, вынуждающей и насыщенной, и гувернанткой, и юношеской от матери. Рядом впечатления поткинской действительности и слышны ее живых музыкально-бытовых проповедей. Наконец, повторю, Чайковский не пишет музыки своих воспоминаний, а сочиняет музыку для детей, сообразуясь с тем, что это — юность, — когда-то занимало. Время от времени он от души отдастся своей лирике, лирике Чайковского в расцвете сил, и ее элегическая экспрессия, ее счастье вспыхивает в «Детском альбоме», посыпая вдохновительными тонами музыки.

Сколько вложено жизнеощущений и сказы, и в живые всплески, и в мечты, и в картины музыки 24 лаконичных пьес, один другой заимствующий и образец! Понятно, что по обычаям воспитания своей эпохи Чайковский начинает «Альбом» «Утренней молитвой» и кончает поэтическими звуками входившей в быт русской весенней — вечернего богослужения, сливающегося со всей атмосферой сельских вечеров и поэзии тихих закатов, о чем любил вспоминать Чайковский. Созерцательной пьесой «В церкви» он словно замыкает день в его пестрыми впечатлениями, хотя опутри цикла он не связывает себя распорядком дня.

Вполне естественно, что прогулки и связанные с ними впечатления от природы занимают надлежащее место; но они даны контрастно: в начале альбома — «Зимнее утро», словно картина из окна провинциального дома на улицу: вот-вот проснулась жизнь. В конце альбома «Песня жаворонка» светлая, ясная, лучистая, звенящая в лазурь музыки. Дальше игры. Игры и дома и на воздухе. «В лошадки» — бойкое, изобразительное, солнечное скерцо, задорно мальчишеское, с упрямым «остинатным» ритмом. Для мальчиков же забавный кукольный «Марш деревенских солдатиков». Чайковский любил острую и четкую музыкальную резбу таких маршей и много развартиривал бодрые интонации и ребячью «задирчивую» поступь. Можно предполагать, что между игрой в лошадки и выступлением деревенских солдатиков произошли какие-то испады у играющих, и Чайковский вызывает ласковый, примиряющий образ жалы. Этот образ перекликается с пожной лирикой «Сладкой грозы»; ведь так и бывает, что когда под вечер уже клонит ко сну и в этом не хочется созаться, непременно нужно, чтобы мама находилась возле в рассказывала спела что-нибудь обещающее, что-то очень приятное!..

Вернемся к утренним и дневным забавам. После марша Чайковский поменяет значительный эпизод с куклами, где явно обнаруживаются психика исконного населения детской или сада. Это лирика скорбная, теневая: «Болезнь куклы», «Похороны куклы». Эпизод рассеяния — искристый, забарко оживленный «Вальс» с ритмическими перебоями и очаровательное изобразительное скерцо «Новая кукла».

Сколько у Чайковского ясной наблюдательности, метких зарисовок и наприженной ребяческой ритмики с характерными переходами от печали к радости, от слез к смеху и веселью! В порыде благодарности кинуться маме на шею («Новая кукла») так естественно, когда в посторонних шалостях падают (аже и лицо, как ребята, танцуют, оживление перебирают друг друга, пары специализируются с порой) уже забыт был элегический — чуть-чуть и «памеллиниш» — похоронный марш («Похороны куклы»).

В центре «Альбома» после лирического интермеццо — по-славянски задушевной «Мазурки» — вновь ощущается жаль на воздухе. Три рус-

скно пародийные зарисовки. «Русская песня»: «Мужик на гармонии играет»: очень смело, очень смело по простоте, очень живописно (хотя действительно музыка русского писца!)..) «Камаринская» — тут Чайковский, не подражая глинкинскому изысканности, изобретает выдающуюся искрульную» бытовую интонацию плюса. В этих трех сценах «кукольности» не ощущается, нет и механичности интонаций органчика. Ворвался воздух.

Следующая шаловливая «Полька», затем очень яркая «Итальянская песенка», за которой мирил своей итальянской мелодией, словно ламять сердца о далеком былом, «Спаринская французская песенка»* и контраст ей — мещанская сентиментальность «Немецкая песенка». Но образы только что посвященной Чайковским (1877—1878) полюбившейся ему Италии вновь возвращают музыку «Альбома» к пародиям напевам этой, так любящей жизни на людях, светлой, лучистой страны. «Наполитанская песенка» насыщена суетливыми оживлениями итальянских площадей, когда чуть спала жара и население высыхает на воздуху.

Итак, за маленькой сюитой из русского быта, ярко изобразительной, Чайковский раскрыл в песнях перед ребятами образы далеких стран: славян, французов, немцев и картин уличного, зарождающегося солнечной энергией быта чудесной Италии. Очевидно, пошла няня: дело к вечеру, в то и к полночи. Пора засыпать и чуть пострашить. Тогда звучат притягательнейшие две пьески: «Шапкина сказка» и спать спереди — «Баба-Яга» — очень редкий и выразительнейший пример фантастики Чайковского.

Известно, что чем сильнее ему по нравился какой-либо жанр музыки, тем удачнее у него получалось сочинение, когда он за этот жанр брался. Так случилось с «Трио» («Памяти великого артиста»), так с восточной музыкой, так с программной симфонией «Мандрила» (Чайковский боялся внешней эффектной оркестровой изобразительности «Под Берлинозой»). Взявшись за какой-либо казавшийся ему чуждым жанр, например фантастического, он решал задание настолько *la-savane* необычно, что обогащал русскую музыку свежей струей, совсем свежей находчивой стилевой тропой, о которой никто не подозревал. Так в русской сказке (образ Бабы-Яги и настороженного внимания к «страпону»), так образы «необыкновенного», причудливого в «Щелкунчике», с поэтичнейшей фантазией машинного царства и красотой грез о «розовом море». Наконец, в «Иоланте» он наполнил совершенно выделяющейся из всех оперных «мурдочеков Востока» образ врача Эби-Хакина.

Так и тут, в «Детском альбоме» самобытный образ няни я ее сказок вносит совсем новую страницу в романтику «Детской», совсем иную, чем у Мусорского и по экспрессии и по форме. «Нянина сказка» и «Баба-Яга» — две симфонические мимолетности среди наглядных картин детского мира и лирических эпизодов «Альбома».

Остается напомнить об эпизоде «Шарманщик поет». Опять маяющая композитора Италия, с ее действительными шарманками и шарманщиками и уличными песнями. Но тут же — по ассоциации — отзвуки детства и оркестрины.

Теперь должно быть понятно, как красиво и привлекательно для детского воображения спелись в музыке «Альбома» и картины детского быта, и окружающая действительность народных гостей, и сфера склонности, и занимательные игры, и легенды иллюстрации жизни далеких стран. Не удивительна жизнеспособность такой просто-задуманной и в этой воздушности очень музыкально-занимательной лирики. Как остроумно обобщенно выбраны типичные песенные интонации, типичные по своим

* Не мелькнули ли здесь в сознании Чайковского дорогой образ детства — его второй гувернантки, француженки Фанни Дирбах?

национальным «призракам». Объяснять не надо,— только сопоставьте перед слухом песни русскую, итальянскую, французскую, немецкую. Мало того, что музыка «Альбома» — клубок мелодий. Важно, что за ними обнаруживается и метод узнавания и различения стилей музыки по интонационным контрастам. И еще очень существенно: «Альбом» Чайковского в самом деле домашний альбом его эпохи, загляните в такие. В них и поздравления, и стихи на память, и разные записи семейных прописаний, и карандашные зарисовки родной природы, и сувениры путешествий с маленькими акварельками и т. д. Нечто близкое к этому — все 24 пьесы, о которых была сделана попытка рассказать и в которых нет ничего случайного, мозаичного и внешне приходящего. Даже перекличка русской народности с итальянскими народными молодняками и кантиленой — обстоятельство естественное, последовательно возникшее из живых традиций: *Гликерия*.

Ниой характер, иной стиль, иное мелодическое содержание — более однородное, иная, в общем, природа музыки: это «16 детских песен» Чайковского. Ясно: опи не то, что «Альбом». В «Альбоме» больше желающих занять воображение ребячества и показать, сколько занятого может рассказать и изобразить музыка. Тут: за молодняком песен облик любящей и заботливой матери, вспыхивающей и наставляющей. И в стихах Плещеева и в самой музыке Чайковского черты наставничества проявляют себя. А потому в песнях меньше живой занимательности и наблюдательности, но чаще — сентиментальные интонации и обычные обороты. Меньшую рожьетного в больше того, что взрослые считают необходимым для детей, того, что считается «истинно детскими», иссиняными признаком детства хорошего тона. Отсюда нередкость песен при общей приятности и никогда неотъемлемой у Чайковского ласкownости, приветности лиризма. Но зато, когда его охватывает вдохновение — живой лирический порыв и в сознании возникает дорогой образ матери, вероятно, тогда записываются мелодии, полные своей сердечностью каждого человека: «Колыбельная певица в бурю» («Ах, уймись ты, буря»), «Легенда» («Был у Христа-младенца сад»), «Детская песенка» («Мой Лизочек так уж мал»), «Весна» («Трава зеленеет»), «Весенняя песня» («В старый сад выхожу я»), «Весна» («Уж тает снег»), «Кукушка» («Гы привелся из города»), «Птичка», «Мой садик» («Как мой садик»), «Цветок» («Веселые цветочки в поле пестрят»), «Осень» («Скучная картина»), «Зимний вечер» («Хорошо вам, детки»), «Зима» («Дед, подишился спозаранку»), если присоединить упомянутую «Колыбельную» песню в бурю и «На берегу» («Дожки над рекою») — то вот и еще один, но малый, песенный цикл о русской природе: «Времена года». Тут и акварели-пейзажи и зарисовки быта, своего рода музикальная лакомитная хроматомия.

Владение линиями и формами мелодии соответственно стимулам, идущим от образов текста, — совершенство. Всюду слышится «уверенная, спокойная рука» большого мастера в тонкого художника, но за этим всем — сердце, ласково любящее родную природу. Досадно только в стилях отмечено, что Чайковский слишком отдал себя в плен стихам. Плещеев в этих песнях пользуется свыше надобности, привычно игнорируя, уменьшительными именами. Он не говорит: трава, в трапеци, не сал, а садик, не детки, не винок, а винчик и т. д. Лейтмотивно, так повторяется в русской поэзии, что если писать для детей и о детях, надо обращаться к словам уменьшительным. И даже еще Александр Блок писал о мальчишках, девочках, свечечках, вербочкиах, огонечках для стилизации детского.

Конечно, плющевские уменьшительные, невольно для композитора стекая в ритм музыки, влияли не только на рисунок, но и на интонацию

мелодии, понижая к «сентиментальности» ее темус. Чаще всего Чайковский имел обратное обыкновение — от цельной, обобщенной музыкальной концепции схватить стихотворение в сеть музыки, и заимствование в его сознании образы — интонации и ритмы. Так было много раз, так явно и здесь в 16 песнях для детей, где мелодическое начало, мелодический образ целиком охватывает своим настроением все стихотворение. Но в молоднях устничного характера, менее упругих, ощущается воздействие на музыку «стиховых образов мелкого чувства».

Впрочем, это интересное явление проходит через весь русскую лирику и сквозь все романсы Чайковского, как способобразная борьба интонаций стиха и музыки, особенно когда стихи упруги и неподатливы. Все же даже там, в 16 песнях, где Чайковский цели за интонациями Плещеева, нет песни без такого музыкального оборота и мелодии, который не взаимонаполняет красотой искреннего, прандивого чувства. Именно русское поэтическое качество — правдивая красота, слышимая особенно в описаниях русской природы и быта у русских классиков поэзии, передалась и тут музыке Чайковского. Иногда интонации стиха и музыки («Как мой садик свеж и зелен») сливаются до степени живой, милой, радушной речи...

Но в сравнении со всем, что сказано Чайковским о детях и детском мире и о росте человека в детской душе в балете «Щелкунчик», его «Детский альбом» и его «16 песен для детей» — милые наивные воспоминания и подарки. Несмотря они, — песни — вызвали столько продолжений в русской музыке: и у Арапского, и у Гречаникова, и в детских операх Юи. «Щелкунчика» — совсем иное и совсем единичное совершеннейшее художественное явление: симфония о детстве. Нет, вернее, о том, когда детство — на переломе. Когда уже волниуют надежды еще неподтомой юности, а еще не ушли детские наивности, детские страхи, когда куклы — будто и живые, а игра в войну — это видение себя мужественным, храбрым. Когда сыны всплывают мысли и чувства вперед, в поосознанное — в жизнь, только преизчувствуемую.

Словно раздвигаются стены детской комнаты и мысль-мечта героя и героя вырывается на скажий простор — в лес, природу, на ветчуцу нетрях, выног, дальне — к звездам (финал I акта «Щелкунчика») и в розовое море надежд. Люди никогда не расстаются с надеждами, и Чайковский в них, в надеждах, и оставляет своих юных любимицев, в светлом си-бемоль-мажоре — словно по ассоциации с концом величавой и могучей витридинции глинкинского «Руслана». Собственно вот и все внутреннее действие «Щелкунчика», завязывающееся в уютной ломашкой обстановке у рождественской ели, возле игр и подарков, в забавной дуэтине — кто дети, кто куклы?

Чтобы постигнуть «Щелкунчика», надо позабыть, что сюжетом послужила гофмановская сказка в переработке А. Дюма, что дереработку Дюма присногебил для хореографии балетмейстер М. Петипа, что, как обычно, в театрально-балетном плане вошли всяческие волны и невольные уступки «фееричным балетушикам». Зато следует помнить, что симфонист Чайковский контрабандой проводил линию симфонического развития. Словом, надо доверять только развертыванию внутреннего действия в музыке и следить за мыслью композитора. Он так владеет выразительными и изобразительными средствами своего искусства, что речь музыки одновременно вызывает, где это необходимо Чайковскому, звуко-зрительные иллюзии в сознании чуткого и внимательного слушателя.

В своей поразительной симфонической иллюзорности «Щелкунчика» глубоко антиатеатральное произведение¹. Никакая сценическая постановка до сих пор не была в состоянии превзойти увлекательность и занимательность сказочно-симфонического оркестрово-колоритного воздействия

партитуры. И в то время как мысль балетмейстера и драматурга Петрова явно стремилась только к внешне завлекательной феерии, воля композитора была еще упорнее по пути симфонического развития, с чем в Балете никак не желают считаться или понимают его очень панико.

Что же побудило Чайковского так углубить музыкальную концепцию? Правда, во II акте балета он во многом пошел навстречу жанру и включил в действие обширную сконцертированную из разногообразных танцев: маски в национальной окраске, поистине и доинийский. Зато он воспользовался случаем и сделал из антракта по II действию великолепную симфоническую картину плавания по «розовому морю» надежд (по звукопoетственным представлениям Римского-Корсакова тут скорее можно было бы услышать изынное теминоине море и светлое от сияния звезд неба).

Скотой-дивертисментом фарфоровых масок внутреннее действие задержалось, но вовсе не обворвалось в своем нагниении. Наоборот. Остановиться оно не остановилось. Стоит только обратить внимание на сильное драматическое напряжение, какого достигает музыка в первой медленной части. Так понятно, что здесь развивается мысль о сопутствующей мечты и надеждам юности страстной борьбы за жизнь. С своеобразнейшей среди многообразия балетных вариаций элегическая «Вариация для честных», следующая за медленной частью, полнает всегда своим меланхолическим отблеском — отзвуками глубоких душевых коллизий. Как шубертовский фантомный «Музикальный момент», как шумановское вопрошение: «Зачем?», эта вариация принадлежит к небольшому числу по виду скромных-скромных эпизодов музыки. По существу же, это туто стянутые узлы веревок, будто бы обезболенных. Они не соединяются, а рождаются во всей своей «единственности» на накопившейся в сердце душевной боли, долго стянутой. Это все то же: «не могу молчать», глубокая тень среди светлых надежд и иллюзий II акта.

Какими колоссальными размахом воображения надо было обладать, чтобы, сочетая столько лучистой, искристой музыки, только одним *теневым* моментом дать понять и вищнуть, что сказочные образы — мираж, а взъявившее страдающее сердце со своим вечным «зачем» — несомненная реальность.

Музыка II акта «Щелкунчика» — карнавал, среди которого вдруг вспоминает о себе гейневская скорбная ирония. Замечательно, что эта чудесная лирика «стука сердца» — соло-вариация холодающей, безучастной честности.

Прошла облачность. Карнавал продолжается, будто нет сердца. Звучит спешительный вальс, вновь проходят маски-иллюзии. В конце за-воевывает себя место тема плавания по розовому морю надежд, звучная, с блеском, но с изынностью шарманки. И потому трудно решить: остаются ли плавники или это обратное плавание с острова надежд? Вернее последнее, т. е. пробуждение, но мотив розового моря продолжает звучать долго, долго в жизни.

Вот в общих чертах содержание симфонического действия «Щелкунчика».

В него включено своеобразное ритмопрозвучие, имеющее очень большое значение для хореографической драматургии. Одно уж различение кукольно-механического ритмостиля и связанных с ним интонаций от ритмики, определяемой дыханием и степенью эмоционального напряжения, придает всему течению музыки особый интерес. Образуются архи-слэзы от явления и явления и от образа и образа. От ритма кукольного марша увертюры и ритму игры ребят в солдатики, и механически повторным интонациям Чайковского, «вместившей» свой колорит звучаний в его впечатлительную

намять, тут бой домашних часов с кукушкой и некими специфическим «шилом», от которого, если дело было дочью, хотелось голову спрятать под одеяло — на всякий случай.

А весь замечательный по ритмической структуре эпизод мышиной войны, где так остроумно-контрастно скеплены серьезность симфонического развития и жгучесть иронии с игровой сказочностью. Сквозь проницальную несторь военной, чтобы кукольной, ритмики проходят амбициозальную проплывание детской взлобованной психики. От простодушного детского страха переход к тревоге за своего полюбившегося Целкунчика, а от этой тревоги за игрушку — к сочувству склонному герою сна. Дальше еще изозметно перебивания грани — и начинаются первые проблески в душе девочки еще неосознанного, но манившего чувства. Это рост.

Неведомое чувство нагнетается и переходит в торжественный, мощный до-мажорный гимн — одно из самых ярких позываний чувства, после длительного нарастания звучности оркестра, среди всех подобного рода подъемов у Чайковского. В мировой музыкальной литературе нет примера, соответствующего процессу созревания души у девочки, играющей в куклы, до первых зорей любви сквозь мечты о храбром мужественном герое — процессу «воспинания чувства». Стоит сравнить аналогичные явления в «Евгении Онегине» от первого выхода Татьяны до конца сцены письма, в «Пиковой даме» от встречи Лизы с Германом в саду («Мне страшно») до конца сцены в ее номинате и, пожалуй, глубже и мудрее всего в «воспинании чувства» и просветлении души (и проареции) в Иоланте. В сущности это три сестры!..

Внутренняя концепция, почти сходная в трех (а с девочкой, полюбившей уродливого еловичного Щелкунца, в четырех) случаях: потемки души — душевный рост в зорях чувства — полнота жизнеощущения, свет от распластившей любви. Ну, а дальше — как распорядится исизнь: Татьяне одно — Лизе совсем иное. А в судьбу спутницы Щелкунца и судьбу Иоланты Чайковский не захотел заглянуть, покидув своих романтических героинь у прут счастья...

1954 г.

РУССКИЙ НАРОД, РУССКИЕ ЛЮДИ

Во многих русских операх отдельные действия своей монументальностью создают отпечатление фресковой композиции. Оно достигается масштабами действий, участием масс, величием или дерзновенностью предпринимаемостью характеров, размахом музыкального развития и музыкального зодчества. Спустила такую композицию большого, насыщенного музыкой пространства и наприженной длительности, пытываясь высокое наслаждение: от нес, от музыкальной Фрески, походит совершенно особое воздействие, как от величавых павлиний природы. Талант композитора — талантом, ум — умом, техника своего ремесла — техникой, п. естественно, она должна быть прекрасной, ибо пакче развалится «звукящее здание». Но энергия, мощность дыхания, ощущение силы, словно развертывающей всю совокупность музыки и скрепляющей, связывающей отдельными колесами механизма, — вот тут решают не воля и талант одного человека, а внушенное, идущее к нему от множества объединенных

сознаний. Право, смело было бы подумать, что замысел какого-либо мечтания или антропонера пытался Глинку по сочинение финала «Гуселана».

Понятно, что в слове «народ» русское искусство ощущает не абстрактную идею, а живое представление о народном строительстве великого государства и его обороны. Понятно, что музыка через народную песенность питается живой народной мелодией широкого дыхания и ощущением нескладемой силы и могучей поступи.

Именно русская музыка выплюнула в опере хоровой ансамбль как действующее лицо, оно насиливо присутствующую на сцене толпу хористов. В сценах-фресках лучших русских опер чувствуется, что диктуемая действие поля принадлежит народу. Оперные действия музыкально-фrescovого стиля содержат в себе что-то сильное, могучее, упорное, в чужих народных оперных культурах никогда не мыслимое. От них давно ушла народная жизнь, как язва искусства, тогда как русская опера, сразу укрепилась на героико-демократическом стиле и развитии, на интонации народной речи и песни.

Вот первая из великолепных оперных фресок, первая по силе обнаружения русской народности, величия и мужественности русских характеров: интродукция и I акт «Ивана Сусанина» Глинки. Начало оперы приурочено к вору становления русской весны. Такое включение массового действия в русскую природу, первое в русский крестьянский календарь, происходит вовсе не ради эффектной азбукошки картин русской весны. Тут цель иная. Дело в естественных связях народной жизни со сменами времен года, а также и в различии ощущений от весны ли с ее возрождением жизни, или от осени, или зимы. И здесь, в опере Глинки, взято раннее, очень раннее время весны. Действие ведется на солнечном пригреле, над ослобождающейся от зимней спячки рекой. Начинается оно сочным и мужественным хором — голосом народа: позже настает готовность подняться на защиту родины. Это стойкий неколебимый голос единого чувствующих воля, откуда перекинывается грандиозная арка к энергичному и величавому хору финала оперы «Славься».

И вот вся интродукция, начинаясь с твердого утверждения народной моли, идет под его воздействием. Первый мотив хора служит Сусанину в дальнейшем смелым, отважным выпадом врагам. Этим же мотивом в увертюре начинается опера. Наоборот, женщины и девушки в интродукции берут на себя роль вестниц весны и выступают с сочными веснянками, смягчая суровый колорит мужского хора. Под конец интродукции мужской и женский хоры сливаются в полнозвучном ансамбле.

Далее, doch Сусанин склес каватине, ожидая возрождения жизни, в сущности дополняет выступления хора с их темами подвига и весенних надежд, темой счастливых пестей, ожидаемых по реке. Русская река — великий дар природы в суровом климате, в лесах. Конечно, она и «почтовый тракт», и корабль. Вдаль зовет река, она же несет вести и издали ждут по реке — с нетерпением — вестей о судьбе родины и близких. С этим ожиданием сочетается «девичье глядение» в даль с мечтой о возрождении милого: он ратник.

Все объединено пастроением приближающейся весенней поры и женственностью. Тем самым психологически чутко в слушателе вызывается чувство надежды, постинг радости. Но еще не все элементы нарастания собраны: издали слышна светлая, протяжная мужская песня. Она несетя по реке, как предзнаменование победы, она слиивается с чувством нетерпеливого ожидания на берегу, и тогда вспыхивает, будто эмоциональное пламя, яркий хор встречи ратников, тот звонкий до-мажор, который на другой мелодии еще мощнее, радостнее и пленарное заливает потом, в конце произведения, в кантате «Славься». Нет в мировой музыкальной

литературе подобной *Словы отчизне*. По спле массового выражения величи-
вь-простого цепного чувства любви к родине и патриотической востор-
жности финала «Ивана Сусанина» не пренайден и в русской опере.

Действительно, очень трудно передать словами слегка, укрепляющие
мужество качества музыки Глинки. В его музыке не бывает броских для
уха контрапунктистостей. В ней доминируют охватывающие сердце
силы и убедительность, идущие от глубины понимания народных харак-
теров и народного быта, от проницательного — без тени «сласока»—
внимания к народной психике, к чувству солидарности русских людей
перед наивиской над родиной грозной опасностью. И рядом с героическим
напряжением и поглощением от первого хора интродукции до хора встречи
ротников, дальше, дальше — через рассказ ротника о битве с поляками
под Москвой — просто и сердечно раскрыть Глинки в I акте «Сусанина»,
да и потом, в домашней семейной сцене III акта — ощущение и русского
деревенского национального бытного уклада.

Нет, к сожалению, возможности останавливаться на каждой из заме-
чательных музыкальных фресок — сцен русских опер, где чувствуются
дыхание великого народа и его жизнь в несчастье и счастье. В глинкинском
«Руслане» изумляют той же силой солидарности и солнечности восходя-
щего чувства исканий грандиозные фрески Радости: богатырский пир ин-
тродукции и опере и финал народного ликования с испытывшим *re-ma-
жором*. А перед финалом волнует сурово-скорбное ораториальное *Ap-
dantino* — народный плач по Людмиле.

Еще богатейшая фреска — сцена торга и народного схода у пристави-
в Новгороде в опере Римского-Корсакова «Садко»*. В чередовании соль-
ных выступлений, малых ансамблей и щипальных по звучности хоров, в ве-
сткой смене колоритных по стилям звеньев музыкальной цепи арий,
песен, романовых эпизодов (гости из славного города Веденца), былин-
ных сказов и прищепок, духовного стиха нищих и наглых, издевательских
сноморощин раскрывается жизнь цветущего древнерусского города.
Конечно, романтика, конечно, не история. Но как впечатляет все это даже
историков, передавая средстами интонации перв в пульсе давних эпох
русской жизни! Здесь вы живы, на слух, осознаваете вековую предприни-
мчивость новгородцев, их дерзости, смелые торговые экспедиции, их
общение с народами в их взаимных ссорах на соревновательской почве.
Садко — образ былинны — становится реальным характером, смышленным
догадливым купцом, но и славным патриотом родной земли. А чувство
странствий и красоты моря во множестве его оттенков и состояний!

Страны, века, народы, и сочный русский быт, и гениальная сметливость
русского народа организованы и художественно размыщены на громад-
ной фреске торга. А ведь рядом с ней еще область фантазии с неожиданными
зовами Волховы и с непростой русской плясовой: гульба подводного цар-
ства и весь его быт слажены по древниногородскому укладу, только вот
царь подводный потому и царствует так глубоко, что царей новгородцам
видеть не хотели...

Еще могучая фреска — сцена восставших крестьян под Кромами
(«Борис Годунов» Мусорского). Тут — народная стихия. Тут — песня
в своем могучем, гневном разъяренном приливе. Этот гул — тоже плеск
моря — Мусоргский доводил до предела массового музыкального нагне-
щения звучности. Наплывы двутактов — один за другим:

Расходились, разгулялись
Сила, удаль молодецкая.

* Народной сцене в «Садко» предшествует в творчестве Римского-Корсакова кра-
сивая, богатая звукопись сцены торга в опере «Млада».

Тут же то что мертвые, груэнные подъременные шаги репинских *булаков*. Тут сила в гигантском размахе, и накале и в истинном разнорите. И, наконец, решительный вслеск удали: «Ах, ты пол, полуночка...». Большого размаха Мусоргский не успел достигнуть в своей хоровой музыке. Даже в стрепецкой слово в «Хованщине» словно друг сплюнулись с места русские люди суроковских полотен: «Боярши Морозоной», «Стрепецкой казни», «Бермака». Еще вернее: в Кромах нависк той же силы, что несется со склоном в суворовском «Переходе через Альпы».

Но есть величавая супровая фреска — собрания на защиту государства русская рать: пролог и опера Бородина «Князь Игорь». Бородин — композитор, обладавший замечательной способностью сосредоточения энергии музыки в веских, массивных, плотных пластах. Это словно бы контраст дикой поле его же полосатых танцев. В музыке пролога — всеновая история русская как история обороны родной земли. В ней, в ее серьезной торжественности, сдержанной, спокойной, звучит убежденность миллиардов воли, уверенность в своей стойкости непрородимости.

Столь же широко и плавно, величавыми эпическими песнями-картины развернула музыка «Сказания о граде Китеже» Римского-Корсакова и особенно в той части, где музыка повествует об осаждении города — ночное стояние в Китеже и уход ратников п бой (их поиски супорогового мужества) и, наконец, в великой «Сече при Керкишее» — одной из вершин оборонного русского эпоса в симфоническом стиле Римского-Корсакова. Здесь же надо вспомнить о ночной сцене веча и восстания исконской вольницы «Псковитянки».

Итак, если сопоставить приведенные примеры музыкально-фрескового письма, мы попадаем в них единый, полевой цикл, цель которого создать высокой художественной значимости звукопись о русском народе, о земле и ролико созидающей народом и мощно им обороняемой русской государственности¹. Она, конечно, различна по стилю и темпераменту, масштабы звукозадачи и диапазон музыки, — что естественно, — но едины по целеустремленности.

В илх, в музыкальных фресках истории русского народа, оказалась блестящее осуществленной идея русской музыки, как искусства великого народа, с выдвижением на первый план — в литонацпонном отношении — русской народной песенности и хоровых масс, как отображения коллективной личности — народа. Но здесь же в этом стиле музыки уже выделяются национальные характеры — образы русских пародных героев и обычайенных русских людей, становящихся героями, как только встают грозы над родиной.

В редком на создаваемых музыкой характеров русских людей нет следов пессимистии. Не песни как напева или календарной цитаты из песен, но песенности в широком смысле, как коренного свойства русской интонации, что так соочно проявляется в крестьянской старинной уклада словесной речи. Конечно, в оперных характерах, чье становление слагается на большом протяжении в нескольких драматических ситуациях, в «составе характеров» может входить и песня (скажем, в «Хованщине» Мусоргского песня Марфы-раскольницы «Исходила младешенька» — из родная, но в данных условиях действия она — существенный элемент характера Марфы). Второй важный элемент русской классической оперы — стремление к реализму. В музыке оно осуществляется через вокальную правдивость чувства *тона*, тонаса «произнесения» звуков, что передается в музыке инструментальной. И не только в области мелодии (в смысле интонационного примодуния очень воллющий мелодия Чайковского), но и тонко психологизируемой гармонии. К примеру, последований гармоний во всем развертывании драмы совести царя Бориса на протяжении

оперы («Борис Годунов») — это необыкновенный мир душевных внутренних процессов. Сцены гармоний отражают чуть ли не каждого резкое смещение биения сердца. Да не только резкое, сильно волнующее организмы, а вот как в сцене с детьми в терему: послушайте оттенки ласкотности в обращениях к сыну и дочери и виновинте в дальнейшие из отражения в изложении элементов музыки, образующих характер Бориса.

Именно, не только строительство мелодической и гармонической ткани, но и обусловленное ими, взаимное их, мелодию и гармонию, чувство. Чувство вот именно такого, а не иного музыкального выражения, составляет основу, из чего возникает ощущение развлечения музыки, а, значит, и образов, и характеров, и драматических ситуаций. Удивительно убедительной стороной лепки музыки Мусоргского является его мотивизированность. Он с испостальной чуткостью отбирает из материала музыки как раз те сочетания, которые становятся у него реальнейшим выражением живой интонации. Пусть бы еще речь шла всегда о каких-либо особых изобретениях. Да нет! Он гораздо чаще, чем это кажется, удовлетворяется очень простым звукосочетанием. В других случаях, у других композиторов оно будет или общением, или ионичною холодною, у Мусоргского от какого-то «чуть-чуть» в обороте рисунка возникает искромсанный интонация. Ужаку на диалог Бориса с Шуйским, где столкнулись два сложных характера, как тут значительно каждое интонационное «чуть-чуть». Даже пищащийся музыкант Римский-Корсаков не всегда понимал и оценивал емкую детальнейшей работы над интонациями. Оншел и обобщениями во имя логики формы и музыкального зодчества и жертвовал деталями интонаций. Но сила и правда выражения, заключающиеся в музыке Мусоргского, преодолевали насилие со стороны иной системы музыкального мышления — системы звуко-зодчества². И характеры Мусоргского жили и живут даже под наименем на них слоем форматовых исправлений, эстетически определяемых, но иссушающих драгоценные интонационные «чуть-чуть».

Беликоваты постройки звучного зодчества Римского-Корсакова, но перевезданность и область характеров и правды психоэргиазма все-таки остается за Мусоргским. Дело тут вовсе не в сравнении масштабов талантов и мастерства, но в звуке как носителе интонации, и тогда важен каждый звук не в качестве «камня на страйку», а в своей живой природе: он звучит и ритмуется, ибо в нем пульс человека. Тогда понятия все интонационные «чуть-чуть» гениального музыканта-психолога Мусоргского, хотя с позиции эстетики звукозодчества они казались бы утопичными.

Отсюда, из этого родника, возникает искусство характера не только в операх, но едва ли не в каждом из романов Мусоргского. Собственно говоря, какие тут романсы: драматические монологи и сцены, звучащие человеческого сердца, картины крестьянского быта в изобразительно-драматургическом аспекте, — вот чего добивался Мусоргский. Даже крестьянская «Пурпурка» отражает характеры и превосходит своей сочностью многие картины передвижников. Образ замерзающего убогого мужичка в «Трепаке» — немой, ибо он еще поет, но интонационное окружение так правило, что вы видите его и в нем очень типический характер. Так же глубоко портреты фигуры «Забытого». И еще больше — вся картина ожидания того, кто «забыт»: лежит его близкий, дома, оживает в интонациях. Вот сочнейший портрет «семинариста», он превышающе достигнут звеньями выразительно-образовых интонаций, напыщенных один за другой. Если даже это «музыкальная проза», т. е. вид музыки, где метрика отстоявшихся в звукоподобии музыки форм не имеет значения, — пусть так, давайте изучать закономерность такой прозы и научимся ей следовать. Из подобного рода цепи интонационно-

изобразительных звеньев возникают многие характеры у Мусоргского — реалистические, реалистические. Звуки могут быть различного качества и оторваны друг от друга, что и опере естественно, а если их мысленно соединить, они дают единий образ (например, Шуйский в «Борисе Годунове» или Марфа в «Хованщина»).

Пором характер определяется сразу одной поэтически выразительной лирической фразой: вот Ленский в «Евгении Онегине» («Прелестно здесь, люблю я этот сад, уютный и тенистый — в нем так отрадно»). Или в той же опере первой лирической интонации оркестра во нетушиении зачаровывается образ Татьяны. Имогла характер складываться почти только из восклицаний, речитативов и взволнобращений («Голова и Писарь» — фигуры достаточно колоритные и сочные, в «Майской ночи» Римского-Корсакова, а рядом с ними стоит поставить князя Хованского в «Хованщине» Мусорского). Имогла характер — это одно ариозо, одна ария, за которым встает образ больший, тем, казалось бы, позволяет лаконичность формы монолога. Удачнейший пример — три характера и образа — представители своих стран: парижский гость, гость Индии и гость Италии (из Венеции — Венеции). Характер преимущественно ясен и выразительно слышен в песне парижского гостя, а образы стран — в песне парижского гостя и в арии венецианца.

Громадная популярность песни индийского гостя вполне объяснима. Мало ли красивых мелодий, рисующих звуками Восток... Но в мелодии этой песни есть убедительность эмоционально-intonационная. Одно свойство или качество — петь, показывая красоту мелодии, другое — через данную мелодию (она тогда не объект, а средство изображения) раскрыть личность, нравы, характеры, страну, быт. Далеко не каждая из только красивых мелодий содержит в себе силу обобщения, да еще на длительное время. А для оперы наличие таких мелодий — условие жизнеспособности.

Великими мастерами создания национальных эпических характеров из широких плавных ходов и соответственного качества арий и плавных речитативов с ариозными отзвуками, т. е. характеров, где песенное начало с развернутым дыханием составляет главное условие и содержание, остаются Глинка и его подопечнейший наследник Бородин. Три арии: «Ты взойдешь, моя заря» («Иван Сусанин»), «О, поле, поле» («Руслан») и «Ни сна, ни отдыха» («Князь Игорь») — как будто вполне определяют каждый характер. Но ис тек мыслили Глинка и Бородин. Они воодушевляют столь величавых лирических курганов восполняющие их «малые скважины»: прощание с дочерью Сусанина, его мужественные, шластические прекрасные ответы врагам, его речитативы — речи наедине с собой, — каждый из которых тоже мелодия, выразительнейшая по генialной простоте и прямодушию. Ария Руслана облекают в себе симфонические рельефы оркестра, изысканные и обстановку — поле, уединение костями, — и смеси душевных состояний Руслана.

Ария мощного размаха окружена руслановской же музыкой сочнейшего мелодического наполнения и благороднейших речитативов, которые требуют пения на глубоком дыхании длительной выдержки. Вспомним основные выступления Руслана: «Какое чудное мгновенье» (в момент волшебного оцепенения, I акт), его диалог с Финном, его арию, его ревнивые призамы к спящей зачарованной смок Людмиле (IV акт) и ласковый привет кшей, пробуждающейся к жизни (V акт), — и это не все, но уже в перечислении — богатейший комплекс мелодической, ясных средств, минутой на создание одного характера. А рядом с Русланом — Людмила, Горислава, Ратмир, наконец, Фини с его колоритной балладой,

где из вариационных эпизодов возникает монолитное философское воспроизведение ярийской образности.

Характеры Гориславы и Ратмира, столь же лирико-эпические, столь же спелые сердечным теплом, также определяются центральными атрибутами, для каждого из них глубоко отличными по стилю. В развитии всей оперы *характеры действующих лиц* — это скрещивающиеся путем освещения линии в мысли молоднических родников. Стиль музыки характеров Глинки — его ласкоть и пластичность — обусловлен *прямодумием* письма главных действующих персонажей обоих его опер.

Но как образуются характеры в музыке Чайковского? Конечно, и сложно и нестро, ибо сложна и извилиста психика, ее породившая. В основе лежит все-таки русская глиникоанская традиция образования характеров из мелодических более или менее длительных комплексов и плавных обычно речитативов. Эта традиция углублена психологически содержательной орнестровой текучестью и симфонически образной системой разлития, но без очень строгого проведения лейтмотивов как системы. Сложнее и гибче стал русский мелод, впитав в себя вместе с эволюцией общественных и личных отношений множество нововийших интонационных элементов. Тут и изменения в языке, тут и взаимодействие с поэзией и литературой, а главное — усложнение личности, значит, и «утончение» постприимчивости.

Чайковский владел умением проницательно наблюдать, обобщать и рассказывать из «жизни психики» то, что волновало, и сплошь волновало, не только личноего, как интимно сие, но множество людей и становилось им близким. Если русская лирика и сжимается до предела тольколичного, она все-таки стремится к объективации в обнаружению себя в общительнейших интонациях, ибо личное — оттенок, колорит перекликавший всем недомого чувства, не своего только чувства. Очень субъективно окрашенные, не общительные романсы Чайковского совсем не так много, как привычно думается. Чувство для него чаще всего драматургический ценный объект и обнаружение характера людей. Наблюдатель-драматург идет впереди созерцателя. Тем и достигаются необычайная эмпириональная общительность, сила и страсть высказываний.

Не драматургична и потому нуалирует характеры и если не субъективна, то очень созерцательна и замкнута романсию Пимского-Корсакова и потому в корне противоположна Мусоргскому и Чайковскому. Но зато она не может достигнуть душевной открытости, такой смелой даже в лирических признаниях-монологах тягла «То было раписю веской» и особенно «День ял царит». Сферой пятинейших лирических признаний, всем близкой, общительной, становится опера «Евгений Онегин» и всецело «Иоланта».

Нельзя весь лирический строй Чайковского приписывать за патимые личные признания. Чайковский слишком драматург и слишком наблюдатель и знаток людских характеров, чтобы только «самоваливаться». Зато его интонации — так общезначимы и «доходчивы». И потому формы его музыки обнаруживают в себе щатательную направленность на восприимчивость слушателей. Успливается эмоциональная значимость томительных взаимоотношений и ритм как психически воздействующего элемента музыки, я *свеc*, назалось бы, Чайковского редко не становится общезначимым. Музыка же, в которой решительно преобладает *только* свое, жизнеспособной не бывает.

Мои замечания не столь парадоксальны, как могут показаться при обычном взгляде на Чайковского — преумноженною как на созерцателя. Этому решительно противоречит шекспировски-конфликтный драматургический строй симфонизма Чайковского. Ясно, что лирик-созерцатель

не мог бы и достигнуть такой величайшей напряженности. Симфоническое разлито до конца Чайковским до степени азукоодушевления, когда искусство звуко-воздуха не замечается (оно всегда есть у него, но не звучит самоцелью, как это бывает иногда у Глазунова). [...]

В характеристиках опер Чайковского переплетаются интонации самых многообразных качеств, и потому-то его характеры-образы так сложны. В «Шинской ладье» композитор сам окончательно превращается из драматура — «автата масона» — в задушевнейшего лирика переживаний, в композитора музыки горячего тока ищеского напряжения.

Основным характером обычно представляются характер Германа, человеком противоборствующих искаженных чувств, но при этом в своей последовательной одорожности двойник страстью. На самом деле это не кирпич. Эмоциональной пружиной трагического действия оперы служит светлый характер Лизы, и трагедия вспыхивает оттого, что ее прямодушие, открытость ее чувства составляют решительный контраст искаженному чувству и сердцу Германа и иссушенному быльми страстями, совсем не прямодушному характеру Графини. Действительно, словно лианы, склоняются чувствования трех главных характеров, и как усложнилась человеческая психика, если русская музыка стала способной выразить все это в столь четких формах со столь неотразимо убедительной питонационной экспрессией.

Оба признания Германа (Лизе: «Прости, небесное созданье», и Графине: «Если когда-нибудь знали бы чувство любви») дышат почти в родственных интонационных гранях, — именно на это надо обратить внимание, ибо его мутноватый от страсти ум пугает и сплетает объекты своей страсти: добывание любви девушек и добывание тайны карт. В экспрессивнейших обнаруживаниях чувствований, при поддерки, вмешательстве и доказываниях оркестра, симфонически непрерывно превращающегося из одного состояния в другое, человеческие голоса звучат совершение в новом качестве не над оркестром и инструментальной сферой, а в органическом взаимодействии: и в них и в оркестре — пульс сердца, совершающаяся жизнь. В ней, в ее художественном обнаружении, — цель этой впечатляющей музыки, и не в меньшей мере — в окончательном торжестве прямодушия Лизы. Ибо в сочувствии красоте ее цельного чувства слушатель находит высокое оправдание всему произведению, что было замыслом композитора.

Торжество цельности и непреклонности душевной еще сильнеее проявляется в образе Иоланты³, в последней опере Чайковского. В нарастающем, сперва пистинктивно, через все действие восхождении музыки и свету рас прострастает характер Иоланты, как только она познала чувство любви.

Душевная стойкость, цияющаяся в русских девушкиах и женщинах через раскрытие сердца в любви и сочувствии, а тем самым рождениеличности в пробуждении человечности — лирическая притягательная тома для русских композиторов. Иоланта в этом отношении далеко не единственный женский образ, но зато не драматургический характер. Параллельно Иоланте, но уже русскию сказочно-былинною образы — девушка Снегурочка, царевна Волхова в «Садике» и царевна Лебедь в «Сказке о царе Салтане» Римского-Корсакова — воплощают все то же стремление к человечности, раскрывающееся в любви: музыка теплится, мгновением следя за расцветанием образа.

Поэтическая красавая народная мысль о заложенном в природе стремлении к человеку и человечности была словно бы органически связана с талантом Римского-Корсакова, и он нашел в своем сознании музыку, олицетворявшую данную мысль, как нечто реальное в чувственных и видимых образах. Конечно, само человечество, покорившее природу упор-

ним трудом, перенесло в сказках на природу иницитативу стать человеческой и воплотило мысль в прекрасных образах музыки. Музыка ведь очень присуща способности передавать процессы одушевления... В своих сказочно-поэтических образах Римский-Корсаков сплавляет эти, подсказанные ими народом, процессы одушевления, очелончения природы со стойкостью и прядом, с первостью в любви. Изображая дельчи существа, тоскующие по человеческому чувству, он наделяет их музыкой своеобразного стиля: кажется, если бы олюбившись им в природе красивое пение стило опущенными, — оно запело бы вот так, как поет музыка Римского-Корсакова. До такой степени убеждает нас его воображение сказочника-музыканта, до такой степени мы верим созданному им музыкально-сказочному языку.

В иной мир, мир родной истории, ведет «Псковитянин». За отдельными характерами — народ-хор, мощно фрекено трактованный в трех главных своих выступлениях: на вече, при встрече Грозного и в финале, во всенародном плаче по «допери Псковы» — Ольге и одновременно во вольности древнего города, но плаче светлом, как на древних тризах, т. е. с верой в права жизни. Тут больше, чем глаза псковичей, чувствуется голос народа, чувствуется сурово-летописный, мертвый и степенный стиль оперы, соперничающий моментами — вот хоть в этом заключительном хоре — с «Игорем» Бородина. Именно своей морвостью и степенностью музыка сама же поднимается над страстиами и коллизиями действия драмы, позволяя почувствовать силу высоких народных помыслов о родине в государстве. Здесь Римский-Корсаков проницательно шел дальше народничества. Понятно, что в начале сценической жизни «Псковитянин» молодежью была с энтузиазмом подхвачена лизией вольволюбия Пскова и не замечена другая лилия — исторически оправданный Грозный в его идеи первенства государстваности (Москва). Римский-Корсаков раскрыл драму борьбы Пскова, но в то же время, введя летописный мертвый том, дал истинный масштаб событий, в котором тутовы преходящие испытывали.

Замечательно уже самое начало увертиры «Псковитянин», первые аккорды ее. Словно развертывается летописный свиток (любопытно и дальнейшее проведение этого последования в опере). Нельзя сказать, что «Псковитянин» лучшая из русских опер по совершенству характеров, но их целесустримленность, стойкость, цельность рядом с прекрасными народными сценами, где лет озорной толпы, а есть глубокое сознание достоинства своей «веськости» (опять вспоминается пролог в «Игоре»), поднимают это произведение — первый оперный опыт Римского-Корсакова — на очень высокую ступень: в ней звучат страна, ее история, величие и прасота народного характера, мужества и силы. Пусть в «Псковитянине» народное звучит более ораториально, чем действительно драматически (т. е. ближе к Глинке и Бородину, чем Мусорскому), и взоглазы на вече не составляют гланного в выступлениях хора*. Зато одухотворение народа как воспителя идии государственности дано в «Псковитянине» с большей убедительностью и мудростью.

Мусоргский еще не постиг такой постановки темы народа в своем «Борисе Годунове». В «Хованщии» Мусоргский уже овладел полемикой идеи государственного объединения и всю концепцию образно выражает темой *рассеята*. Но он то ли не успел, то ли не почувствовал в себе силы запрепнить завещание этой темы плаче, чем сведя все и трубам петровских потешных: ни симфонически, ни театрально это не звучит светлым убедительным завершением. А хор псковичей, оплакивающих Ольгу и «Псковитянин», содержит и в своей тональности, и в мелодии, и во всей мертвой

* Римский-Корсаков проницательно и умно — теперь я понимаю это — закончил вече на уходе, а не по-мейерберовски — «потрясением мечами».

поступа величавое спокойствие и доверие к жизни. Верное, это морящий ход истории и голос русского народа. Здесь, в финале, уже нет псковской «Игоря» и Пскова с их бытом и текущими спорами. И как из музыки «Игоря» и Пскова конец концов вытекает, что дело не в несчастливом походе Бородина, конец концов вытекает, что дело не в следующем походе может быть обниняя Игоря и удача половцев, ибо в следующем походе может быть обратное распределение удачи и неудач, так и из музыки «Псковитянки» Римского-Корсакова вытекают идолы борьбы за государственность русского народа и глубокая уверенность в ее победе. Судя по величаво-сплоченной музыке финального хора, таков конечный смысл замечательного произведения.

Народ бунтующий, пирующий, стралающий, радующийся, восторженный, народ в отдельных группах или персонажах отображен сложно и мощно едва ли не у каждого из русских классиков музыки. Но они же поднялись и выше: народ-пантеле, народ — хранитель государства, а иногда, словно поднявшись над собой, народ — судья и мысль. Замечательно это нашел и почувствовал Глицин еще в интродукции «Сусанина»: «В бурю, во грозу».

Кончилась увертюра. Поднимается занавес. Звучит могучий голос хора. Очень трудно услышать в людях, в престольниках на сцене тех обычных поселян, которые вскоре будут встечать ратников, а дальше сочувствовать молодым, желающим ускорить спадью. Словно на какой-то момент хор выплюнет как бытовой образ, а воспринимается лишь как властный голос народа, как образ-понятие. То же и в финале «Славься». Безусловно, это могла говорить в Глицике ораторальная логика. Он любил и глубоко понимал Гендоля. Но последовательность такого рода оперных переключений хора и хоров народа идюко-образ Народа указывает на постепенное оверио-бытовых нертии и сцен в ораториально-симфоническое действие. Возьмем «Хованщина» Мусоргского. Чем так волнует и вызывает даже требования повторения хор в заключительной сцене в стрелецкой слободе? Неужели так волнует ситуация со стрельцами? Они (в своем сюжетном эпизодоведении) вовсе не отличались привлекательностью, чтобы там им соболезновать.

Произошло переключение смысла: стрельцы уже не бытовые персонажи. В них зазвучал голос народа, ибо данный момент — момент расставания не с Хованским: его уже нет, он обречея историей, хотя я стоит еще перед стрельцами. Это прощание со старым укладом жизни (воды жизни-то своей же, родеси, русской!) на грани новых времен. Мусоргский — великий музыкальный праматург. И он глубоко и точно разгадал момент, когда люди, изображавшие на сцене быт, превращаются в судей самих себя, в голос истории.

Вот почему оказалось в русской симфонической музыке возможным одно теорическое явление, которое изумляет своей единичностью и неизогримой красотой внутреннего величия, раскрывающегося через импозантную внешность. В мысли у меня, конечно, вторая богатырская (действительно мотко названа!) симфония Бородина, произведение неизчайшей значимости.

Если подойти к нему с бытовых позиций, как делали не раз, то не только можно, но и естественно увидеть в симфонии и пиршество, и пешца на пиру, и kostюмы, и позы пирующих, словом, весь княжеский быт древнего ли Киева или Тмуторакани. Бородин пишет так сочно и ярко-изобразительно, что по его звукоаписи можно восстановлять мозаики. Но ведь все эти роставрации живописного из звукописи скорее всего либо дань восхищению поразившей нас музыке, либо одно из средств рассказать больше и глубже, чем удалось выразить словами.

Бытовая изобразительность Бородинской симфонии посомненно присуща ее музыке. Ее массивы, ее светотени, динамика и ритмика действительно соответствуют не только нашим представлениям о богатырском, но и чувству богатырства как совершившейся степени мужества, силы и энергии. Мощность, величие, энергия предельно сконцентрированы — вот начало, ласточка симфонии. В этой воспокоряющей унисонной фразе слышится былинка о Святогоре: никому не сдвинуть русского народа с родной земли. Слышится, как чей-то на дальнюю просторы прокатившийся суройный, грозный глас.

Всего того, интонацию непоколебимой уверенности и раскидав ее в звучаниях удали и любованием, Бородин уже на всем пространстве симфонии этот тон не оставляет. Меняются темпы, размеры, интоны, формы каждой из частей симфонии. Сменяются состояния, темпы. Скорее стремится, будто конь под джигитовщиком; наоборот, в медленной части музыка почти неподвижна, — словно красавица, очарованная пением, слушает себя же, застыв в созерцании. Радостно и в финале — соревнования ли то в боевых играх или в соревнованиях на прыгу. Музыка звенит и пенится. Одно ощущение исходит от всей симфонии — утверждение силы, вернее, торжества существования, красавилия жизни, любования жизнью. Но выражено это здоровое жизнерадостное утверждение в волнующей освещенности образа родной страны, откуда возникает погременение желания отыскать программу. Звуково, из звуковых отражений возникающее зеркало всей родной страны и народа, вкорененного в землю, народа, у которого силы дерзливятся, по былинному слову-образу. Нельзя сказать, что здесь степень человеческого движения, порывистость, верность являются главным стимулом разздия. Разздия? Да есть ли оно в этой особенной из вообще особых русских симфоний?

Вся симфония — состоящая колоссального организма, его дыхание, мощное, глубокое, длительное, и состоящее это отражено в различных фазах проявления жизни, в любовании своими силами, святыми чувством, в играх и в восселье, как торжество плодородия земных благ. В этом смысле финал, действительно, гигантский лир. Впрочем, былинные образы связываются с симфонией на всем протяжении музыки, и в общем все-таки дело тут не в отдельных бытово-былинных этюдах. Страна — дыхание — сила — радость сознания: живу — озябшие земли, мужество, достоинство, — вот все эти и близкие к ним ощущения собрали Бородиным богатырскую хватку несопоставимого таланта.

Всё неизъяснимо сказать, что симфония эта — пример генапального музыкального зодчества. Ее собранные — это ход мыслей вокруг объединяющей идеи. Правда, здесь Бородин сконцентрированнее, чем где-либо. Конечно, перед ним всплыли основные контуры всего произведения, но создавал он ее по как зодчий музыки. Он шел интуитивно. Его творчество напоминает историческое плавание по гигантской русской реке. Русло в общих чертах известно, но сколько на пути еще неведомого, прекрасного!

В Бородине-композиторе, как никак, отражаются ум и метод ученического: он длительно наблюдает и по ходу наблюдений обобщает. Оттого в каждой интонации у него — сок, сочность, свежесть. Образ — результат продуманных наблюдений и ощущений, иуже если Бородин что закрепил в том или ином звуко-облике, — он схватил явление мотко и цепко. Разбавлять его образы возможно, можно по дамбе отсыпывать и полировать по редакторским желаниям, что и происходило, но там, где чуткоются корники, Бородинские, уже вседоло спложившиеся, его здравым ясным умом и сордцем выносились, — там не сдвинуть, не сломить.

Беда для музыки русской оказалась в том, что Бородин, наблюдан

и царапливая много «заметок», превращал их лишь время от времени в довольно крупные «статьи и отчеты». Он не ускользал мертвого хода своего плавания по измеченному руслу и доводил свою мысль до зодческой отгадки на собранные вредных случаях. С «Игорем» так и вышло: обервалась жизнь, прежде чем учений-зодчий наился за обзор всего материала, хотя были поднесены прочные основания. Со второй симфонией — иное дело. Самыми темными, изумительной рольностью их интонаций Бородин был уверен, что ученик прочитал основания. Но второй симфонией — иное было поднесено прочные основания. Со второй симфонией — иное было поднесено прочные основания. Мальчишь композицию он явно не хотел. И сколь бы ни были необходимы помешавшие, толкающие композитора, эта симфония всецело насыщена бодрящим, его громадным собирательным, мертвым творчеством.

Вдумываясь в некую неорешившую линь, путевую вину замыслов Бородина, можно почувствовать упорное, зоркое стремление уловить образами смисль русского: в стране, в народе, в исторической жизни. Основное. Характерное. *Масштабы. Поступь. Сознание сибирской силы и здоровья*.*

В ней Бородин успел рассказать все главное из своих разысканий русского, и симфония — величайший художественный единиг русской мысли в музыке: русская правда о родной стране, как в «Игоре», правда о национальных характерах и их высокочеловеческом благородстве и чувстве достоинства.

Во второй симфонии слушатель свободнее и отборе образов и их толкования, чем в опере-сказании Бородина. И, однако, не уйти от вкоренившегося ощущения: тут русское в далеких исторических масштабах, но родное и нынешнее. Такого народа не поколебать, музыки такой красоты не сложить дважды, ибо здесь великая мысль композитора отразила в четырех состояниях народную душу веков. В эпоху индивидуализма рождалось проникновение глубоко самобытное, музыка которого никак не звучит личным переживанием.

Все свое ощущение и понимание русской жизни и русских характеров Бородин обобщал в степени высокой и прекрасной и, однако, не изымал все это из пушкинского: «Что-то слышится родное...».

Сок земли и дыхание гигантской страны — в любой из характерных бородинских интонаций. Он по-гомеровски зацеплевает, что слышит и что видит.

А жизнь не только существует, она и суетится. Русская музыка не была бы русской, если бы в своих реалистических постоянных устремлениях не попыталась обобщить образы людей рядовых, незаметных, людей без подвигов, но с чуткой исстрадавшейся душой и совестью. Нашелся музыкант-характеролог, который еще до обобщений Мусоргского почувствовал справедливо в том, чтобы в музыке сказать о людях, ходящих по городской мостовой. Не так много было сказано, но метко. И русские композиторы потом уже не пытались развивать ни с «Гитулпримом советников», ни с «Черняком» Даргомыжского, где почупствовались, казалось бы в пустячках, интонации голголовской «Шапелли». Главное же, вошел русский город. Совершенно правильно многие большие люди в русской музыке и художественной культуре, и в числе их Стасов, Репин, Шаляпин, придавали большое значение этим вещицам. Даргомыжский дал многообразнейшую серию типовых портретов незаметных людей, вызывая обобщенные интонации и ритмы впечатление зарисовок. Если перелистывать знаменитый для эпохи журнал «Искру», легко погляд и жизненную оструту музыкального периода Даргомыжского, и близкое его соседство с лирикой Курочкина, и корни его, своеобразного бытовизма. Вот тонкий

* Отказ в юмор Бородина: не от сарказма, не от издевки, ибо надо всеми «кри-
тическими» выражениями, чувствами, плавящим господствует всецеллюющее чувство испепленной
действительности.

портрет-идилля «Мне минуло шестнадцать лет» — своего роля чудесной литографии, ибо так часто можно увидеть на литографических воспроизведениях эпохи вот такое лицо, от имени которого поется романс. «Старый капрал» — зарисовка совсем контрастного содержания: осужденный на расстрел старый служака, подбадривающий ледущих его военной командой, рассказывает простую жизненную драму. Эта сцена в тонах скромного житейского повествования, словно все происходит в самом обыкновенной обстановке, единственный по своему выполнению: так в совершенстве своим склоном владеет рассказом музыка, что, по силе социальной ironии, разве что рисунки Домье можно сопоставить с мастерством интонационной характеристики из простейших последований звуков, которые принесли Даргомыжскому. Опять по контрасту можно сопоставить два портрета двух пушкинских мельников. Один — сочный, живородный, животинный — мельник в спире «Русалки», фигура, созданная из гибких — помесь лукавства и жадности, споднищества и глубокого обращенного на себя чувства солести — интонаций. Другой портрет — юмористический, словно вычерчен острой иглой, с абсолютной житейской точностью и разительным лаконизмом изобразительных музыкальных средств и смел интонированием стихов: «Воротился почью мельник»* — и вот повествовательная интонация, как серьезный приступ:

Женя! что за сапоги?

Интонация дает поворот в сторону пьяного недоумения, на что следует сочно брячливая отповедь супруги. Особенно курьезно звучит она для тех, кто свободно разбирается в тонкостях мелодического песенно-бытового содержания:

Ах ты, пьяница, бездельник!
Где ты видишь сапоги?

— эти два стиха поются на припев популярной песни о девице, что ила за водой (*По улице мостовой шла девица за водой*):

Иль мутят тебя луковый?
Это ведра...

— тут решительный интонационный ходанс с «классическим» утверждением тональности.

Эта маленькая песенка-сценка могла бы быть одним из прекраснейших подготовительных этюдов к школе русской классической оперной характерологии (учение о характерах в музыке), чем является в конце концов «Каменный гость» Даргомыжского. Сеть тончайших диалогов, сложенная из гармоничнейшего сочетания интонаций речи (стиха) и интервальных, т. е. музыки, это камерное по своей ювелирно-литонадционной работе произведение было «лебединой песней» композитора — характерного портретиста и психолога человеческих интонаций. Он очень расширил дипазон выразительности русской музыки, способности в области речитативов и особенно ариозного («натянутого») речитатива, в чем пальма первенства все же за Глинкой. Но, главное, поставил в круг «объектов» музыки целый ряд, даже целый слой людей, которым раньше не полагалось иметь душевной жизни. Даже трактовка чувства любви у Даргомыжского теряет смысл человеческой любви вообще, получая реальное интонационное качество любви человека такой-то социальной категории, и между «Дон Жуаном» и «Титуларным советником» чувствуется в интонациях огромная разница. Конечно, влияние характерологических идей Даргомыжского имело большое

* Стихи Пушкина из драматического фрагмента «Сцены из рыцарских времен».

значение для Мусорского и его опытах психологизации оперных характеристик на основе интонаций человеческой речи без помощи мелодических обобщений («Бенгальца»). Путем этого пути в туннеле к разложению культуры мещаний (Мусорский). Путь этот был вскоре оставлен самим Мусорским. Кроме того, вполне ясно, был вскоре оставлен самим Мусорским. Кроме того, Бородин снова раскрыл, вновь за оконную точку глининской метода создания характеров, широкие перспективы перед русским оперным мелодистом. И это параллельно заслуживанием Чайковского, как прометурга-мелодиста, уже в своем «Опричнике» (1872) выдвинувшего оперу — исторический роман с соответствующей галлереей портретов-типов. Замечательно, скольких драматических, приких и пульманических достоинств достигает Чайковский, подавая то в том, то в ином ракурсе мелодию хора опричников!

В стремлении осознать музыкально все больший и больший круг явленной действительности русские композиторы создали колоссальный фонд звукоизображений жизни. Заветы Мусорского: «Жизнь, где бы ни сказалась, предъявлена, как бы ни было солома, смола, искроющая роща к людям...», и еще по-другому: «...Мышли живые подайте, живую беседу с любым ведите, какой бы сложен вы ни избрали для беседы с пением», никогда не уходили со страниц русской классической музыки. Они неотделимы от ее высокого идеального подъема, от ее человечнейшего тоцла. Они составляют самую сущность того сложного и прекрасного явления, которое мы называем реализмом русской музыки.

1944 г.

О ЧУЖИХ СТРАНАХ И ЛЮДЯХ

* Почти весь путь я любовался на прелестными и восхитительными видами. Дубовые, каштановые рощи, влажен из тополей, фруктовые деревья цветут, хищники, окружанные огромными розовыми кустами, — все это более походило на английский сад, нежели на простую сельскую природу. Наконец, Пиренейские горы, с покрытыми снегом вершинами, поразили меня своим величественным видом...**.

Места, комки мы проезжали, чрезвычайно живописны — каштановые деревья с той стороны, где лежал путь наш, защищали нас от солнца; некоторые из них величины цепоморвей, в глубинах долины, или, лучше сказать, ущелья стремится шумный поток, образуя на каждом шагу водопады, а с противоположной стороны голые и неприступные утесы...† (т. II, стр. 294):

Разве это не из величественно-живописного вступления к «Арагонской хоте» — пропилеи, за которыми должно раскрыться что-то прекрасное, обольстительное, к чему эта романтическая музыка подготовливает? И действительно, за интересом, виуаляем начальными тактами глининской «Хоты», следуют мелодия хоты с вариантами, одни другого вкуснее и заниматнее. Пропилеи не обманывают настороженного ожидалением слуха — как в Испании не обманула цетерпения так поэтично вступившего в нее Глинки. Два выше приведенных фрагменты взяты из писем его к матери 29 мая 1845 года — из городка у подошвы Пиренейских гор

* М. И. Глинка. Литературное наследство, т. II. М.—Л., 1953, стр. 292—293.
† В дальнейшем ссылки на это падение производятся в тексте с указанием тома (т. I и II) и страницы (стр.).

е 3 июня 1845 года — из первого увиденного им испанского городка Памплоны, куда он добрался на лошадях через самые высокие горы. В Памплону же Глинка в первый раз услыхал мотив и увидел, как танцуют хоту («спасибо живи и занимательца»).

Едва ли не с того времени, как в детстве Глинка с увлечением читал книги путешествий и «странствий вообще», он волнечтал об Испании. Потом — осознанное, когда он был в начале 30-х годов в Италии («Еще в Италии, 14 лет тому назад, — пишет Глинка матери в 1844 году, — я намерен был посетить этот любопытнейший край и уже тогда начал учиться испанскому языку...»), та же мысль пронизила композитора. Нервный, впечатлительный артист, он при осуществлении данного стремления почувствовал себя возрожденным после тяжелых петербургских испытаний. Его письма из Испании не могут не волновать каждого, кому понятно, как происходит в человеке, пытающемся жизнью у ее родников, наполнено творческих тонов.

Въезд Глинки в Испанию (июнь 1845 года) описан им с энтузиазмом, понятным всем путешественникам не туристского склада, т. е. тем, пляжного посещения залежаний воображением страны разно вступлению в землю обетованную. Глинка очень точен и полонится в своих отчетах для матери, за него беспокоящейся. Но вот в том-то и прелесть, что за этой делоподобностью пощеволе расчетливого путешественника прорывается восприимчивость артиста до глубины души. Да глубина сердца и интеллекта, обрадованного — наконец-то — счастливым видением давно мавшего миража, теперь ставшего реальной действительностью.

И природа, и перевал через горы, и, наконец, непосредственное осязание национальной испанской музыки и танцев — вот из чего выросла вскоре первая из испанских фантазий и увертюра Глинки: «Арагонская хота». И до сих пор она — живой свидетель, документ этого замечательного артистического путешествия. Обстоятельно и вдумчиво включил Глинка свое художественное сознание в великое искусство Испании. Но, заметив, что в тогдашней испанской музыке на поверхности находится итальянлизированный искаженный слой, он сразу же стал искать, входя все глубже в народные слои, живую народную интонацию. Эти поиски музыкальных родников Глинка соединил с глубоким же освоением испанского языка.

Поразительно читать его дневьма-отчеты к матери о путешествии и ощущать, как абсолютно ясно было для него то, что и теперь не многим понятно: что музыка начинается, как и языки, с живой интонации. Это было для Глинки непреложно, и он сам на себе в своем опыте освоения испанской национальной музыки лично проверил, как необходимо доводиться до первоисточника — до музыки первозданной чисто интонационном пред鉴ении и бытовых общинах.

По вечерам собирались у нас соседи, соседки и знакомые, пели, плясали и беседовали. Между знакомыми сын одного тамошнего негосподина, по имени *Felix Castilla*, бойко играл на гитаре, в особенности Арагон-

* В опыте «Российской Библиографии» В. С. Соловьева, в переиздании СПб., 1901, под редакцией В. Н. Рагонова, книга значится под № 4862 (ч. 1, стр. 104). Ее подарил Глинке дядя, Афанасий Андреевич, у流传щий, что надо любознательному мальчику, и он начал читать. Это читение положило начало любви Глинки к географии и странствованиям. Полное заглавие: «История о странствиях вообще по всем краям земного круга, соч. г. П р е в о, сокращенная г. Л. Гарпом, содержащая в себе достойнейшее примечание, самое полезнейшее и заплутанным образом дополненное в странах света, до коих достигли европейцы; о народах жителей; о верах, обычаях, науках, художествах, торговле в рукоделиях, с приобщением землемерительных чертежей и изображением самых любопытных; переведен с французского М. Версени; 22 части, Москва, 1782—1787 в 5**».

скую хоту, которую с его вариациями я удерживал в памяти и потом в Мадриде, в сентябре или октябре того же года, сделал из них пьесу под именем *Capricho Brillante*, которое впоследствии, по совету князя Олоевского, назвал Испанской увертюрой**. Окончив в Мадриде «Хоту», Глинка там же продолжал изучение испанской музыки, ее глубин и народе.

«Ханикал» ко мне один *Zagal* (погонщик мулов при дилижанссе) и пол-народные песни, которые я старался уловить и положить на поты. *Seguidillas manchegas* (*airs de la Mancha*) мне особенно понравились и впоследствии послужили мне для второй Испанской увертюры» (т. I, стр. 248 и 251). Эта увертюра — «Летняя ночь в Мадриде» — была закончена осенью 1851 года в Варшаве, уже как переделанная из полутори из четырех испанских мелодий *Recuerdos de Castilla* (Воспоминание о Кастилии). Вот произведение, где Глинка уверенней, чем в «Хоте», и откликнув соблазны парижской «брюлиантности», попытался сколько возможно, без среcтествий вырастить симфоническую вещь на народных интонациях **. И добился этого блестяще. Первые же страницы «Летней мадридской ночи» — одно из первых предвосхищений импрессионистской звукописи (конечно, не импрессионизма — школы), где изумительно лежание воздуха, музыкального пространства и звукоатмосферы.

Мадридская увертюра Глинки, конечно, родилась из множества наблюдений за людьми, за танцами, за звением и инструментальным сопровождением и лириковизацией гитар. Но не менее — и из изучения испанской аутентики и колорита пения и речи, а также видения и ощущения испанцев в ритмах тела, в повадках. И еще — из впечатлений в природу, и аромат цветов, плодов и растений.

В письмах Глинки мы то и дело встречаем его «шаматки» географического порядка и похвалы воздуху, видам, садам, фонтанам и ароматическим растениям. Вот маленький кусочек из глинкинского описания пребывания в Гренаде в декабре 1845 года: «Сад небольшой и по причине крутизны горы расположены террасами — цветы в теперь еще сохранились, большие виноградные аллеи, плодовые деревья и одно апельсиновое с плодами, ствол огромное, что приводит в удивление. Вид чудесный со стороны сада, налево *Sierra Nevada* (часть гор, называемая так потому, что круглый год вершинами этих гор покрыты снегом. — И. Г.), напротив окон — долина, вправо — панорама города. С противоположной стороны видна крепость Альгамбра — все окрестные горы густо засажены кактусами...» (т. II, стр. 328).

Еще о Гренаде: «Если бы вы могли видеть эту прелестную природу — это темноголубое небо, это ясное солнце, — вы бы убедились тогда, что по-нашему влюблена меня в Испанию... Вам известно, что я охотник до растений и садов — здесь между прочими растений кактусы и апельсины

* Год 1845-й. Глинка пишет о пребывании в Вальядолиде, откуда он совершил несколько экскурсий (Сеговию) и действительно в сентябре отправляется в Мадрид. Рукопись «Арагонской хоты» — этого первого раздела испанского путешествия Глинки — имеет дату: Мадрид, 24 сентября (Madrid, 24 Septembre, 1845 г.).

** «Генеральша пачинью говорить на кастильском наречии с такой свободой, что испанцы удивляются: им казалось, что мы, как русскому, изнутри их языка могло быть гораздо более трудами. Между тем мы еще далеки до совершенного овладения языком времена и терпения, чтобы обнаружить и постигнуть народные поговорки, привычки во взаимном, что современные песни, сочетающие боле пульсиями, неожиданно испанским т. II, Л., 1953, стр. 313).

«В музыкальном отношении представляется множество любопытного, но отыскывать склон к музыке — все это даёт ощущение матери бесконечному воображению...» (там же, стр. 302).

деревья так сочны и огромны, что до сих пор не могу ими налюбоваться» (т. II, стр. 331).

Но все-таки всегда музыка и музыка. В Мадриде: «живу покойно и приятно. Отыскал певцов и гитаристов, поющих и играющих отлично петь, и я перенимаю у них песни и записываю в особенной для этого книжке. В Андалузии, в Гранаде: «Это время [Рождество] мне предстоит познакомиться, более чем когда, изучить працы, поэзии и пляски алемских жителей. потому что во время этого всякой поэзии собираются жители для удовольствия в домах своих знакомых, а по-африкански имею правоходить в дом, где пляски и веселые» (там же).

В этих испанских письмах чесе Глинка, настоящий, живой, впечатлительный, легко в свободно дышащий, не омраченный, не скованный драматизмами, сплетнями, тупостью, завистью. Живя в Испании, цепя и любя домашнее простодушное музонирование, он знал, что за это общение с людьми он не попадет в категорию пьяниц и легкомысленных «праздных гуляк».

В письмах из Андалузии искрят названия цветов и деревьев «оливковые деревья, вечнозеленые дубы, агавы — далее несколько пальм, наконец, апельсиновые деревья, кактусы, лавровые деревья... «фиалки и артишоки... «фиалки, гиацинты и гардении... «фиалки, гиацинты, анемоны и множество других цветов наполняют воздух ароматом...» (т. II, стр. 346).

Словно вы читаете письме путешественника, всесильно занятого описанием природы, климата и условий жизни, географа, и хозяйственника, и поэта. Вот еще впечатления от Sierra Nevada: «...горная цепь, величественная, как Альпы, представляет прелестный контраст с заснеженной равниной Гранады (Vega de Granada); несбыточный горизонт, открывающийся из моего жилища, обрамлен со всех сторон горами среди величины, ласкающими глаз разнообразными формами и оттенками испарения» (т. II, стр. 335).

Ни поэт, ни туррист, ни географ: сообщает обо всем этом и еще о многом русский музыкант, с душой художника флоры, с радостными взорами артиста, поочищо убедившегося в реальности бытия любимых с детства сказов «о диковинных странах» цветов и света. Глинка чутко предсказал, что жизнь в Испании для него последний вазис отдыха в его жизни. И потому жаждко радовался и читался окружающей красотой.

«Люди простого звания приходят ко мне петь, играть на гитаре и танцевать — я продолжая записывать мелодии, которые поражают меня своей оригинальностью» (Мадрид, 7/19 ноября 1846 года). «Кроме изучения народных песен, я также утусил здешней пляске, потому что одно и другое необходимо для совершенного изучения народной испанской музыки» (Гренада, январь 1846 года). «Прилежно занимаюсь изучением испанской музыки. Здесь более, чем в других городах Испании, поют и пляшут. Господствующий напев и танец в Греваде — фанданго. Научиваю гитары, потом почти [каждый] из присутствующих по очереди поет свой куплет, и в это время в одну или две пары пляшут с кастаньетами. Эта музыка и пляска так оригинальны, что до сих пор я не мог еще совершенно подметить напева, чтобы каждый поет по-своему...» (Гренада, январь 1846 года). Глинка добавляет: «...здесь музыка и пляска неразлучны. Изучение народной русской музыки в моей молодости повело меня к сопричанию «Кизи из дарья» и «Русалаки». Надеюсь, что и теперь хлоночу не попадраску» (т. II, стр. 340—341).

Зиму 1846/47 года Глинка провел в Севилье. «На другой день нашего приезда в доме первого танцмейстера мы видели пляску. Скажу вам, что

всё виденное доселе и этом роде ничего в сравнении с азартными танцовщицами — одним словом, ни Тальони в кочечке, ни другие не произвели на меня такого впечатления! (Письмо к матери в декабре 1846 года из Севильи). В «Записках» Глинки рассказывается, что «... во время танцев лучших танцовщиц зеваки национальные песни заливались в восточном ритме, между тем танцовщицы зевака выплясывали и, казалось, что слышны три разных ритма: песни шло само по себе; гитара отдельно, а танцовница ударяла в ладони и пристукивала ногой, казалось, совсем отдельно от музыки» (т. I, стр. 260).

В русской литературе об Испании выделяются письма об этой стране Василия Петровича Боткина (половина 40-х годов), насыщенные интереснейшими наблюдениями и описаниями. Прекрасный знаток и энтузиаст искусства, он оказался современником Глинки по испанскому путешествию. Но во впечатлениях Глинки — всюду ощущается иное: он не созерцает, а целиком включает себя в воздух, солнце, быт, он поглощается страной, он обогащает себя творчески*.

Зато для совершившейся его увертюры — действительно оказались, в каждом такте своим, сочинившей музойкой, «собирательницей солнечных лучей», музойкой, пронизанной упругим ритмом, огненностью, «пружинистостью». Так что эта сдержанность и строгая художественная дисциплина каждого шага звукового движения становится, именно, самим интенсивнейшим двигателем страсти, а сама музыка — золотистой струей. О партитурах испанских увертюр можно сказать по-пушкински, что Глинка открывает амфоры, «захваченные вихрем разливая далече», или что ритмы и динамика музыки уподобляются здесь своей мерностию изумительному двинувшему греческого поэта Ионы из Хиоса (V век до н. э.), запечатленному также Пушкиным:

Злос дитя, старик молодой, яластони доброизанны,
Гордость внушиющий нам, шумный заступник любви.

Не один раз, вспоминая об Испании, русская, всегда обычно аскетичная, музыка приближалась к Глинке и блестательнее всего как раз у Римского-Корсакова, композитора, вынужденного позже спрятать в памятном ему юношеском морском плавании. Вспомним его солнечное «Испанское капринчио» (1887). Впечатление здесь таково, будто композитор, строжайший к себе в смысле общей спрятанности эмоционального тона, доказывает музыкальную письма Глинки об Испании (особенно о фанфаре 1846/47 года).

Помню, однажды, французский дирижер Эдуард Колони раскрыл партитуру «Капринчио» так, как это может сделать только чуткий музыкант Лало, Шабрие, Дебюсси, Равель). Какой это был праздничный фейерверк звучаний!

О отличную профессиональную характеристику «Испанскому капринчию» дал сам автор, хотя и с собственной ему скромностью («беса чисто внешняя, но при том оклеветано-блестища»). — «Летопись моей жизни», тембров, удачный выбор мелодических рисунков и фигурационных узоров, соответствующий каждому роду инструментов, пебольшое виртуоз-

* В. П. Боткин. Сочинения. т. I. Путешествия. СПб., 1890, об Испании — результат путешествия 1845 года. Чтобы дополнить Глинку, в ее числе и о марочных музыке и танцах.

ны каденции для инструментов solo, ритм ударных и прочее составляют здесь самую суть сочинения, а не его наряд, т. е. оркестровку. Испанские темы, преимущественно танцевального характера, дают мне богатый материал для применения разнообразных оркестровых эффектов... (стр. 236 этого издания «Летописи»).

Римский-Корсаков, подчеркивая виртуозную сторону своего сочинения, отчасти прав: в глинкинской «Ночи в Мадриде» только колориты и атмосфера, и силуэты жизни, и образ страны. Глинка явно любит, чувствует, как свое живое ощущение, ночной Мадрид.

«Ночи прелестны; здесь в Мадриде прекрасное гулиане, называемое Прадо,— ночью оно представляет восхитительное зрелище как от множества гуляющих и разинсбрэйза нарядов, так и потому, что небо так прозрачно, звезды сияют так ярко, что исподволь забываешь тяготы знойного дня» (из письма Глинки к матери 23 июня 1846 года). Это точнейшая словесная канва звуко-иллюзий — «Летней ночи в Мадриде».

Римский-Корсаков, допустим это, имеет предвидеть педумкиво, от виртуозных заданий через темпераментный пульс и яркий колорит оркестра. Но — хочет он того или нет — то, что он называет внешним, составляет *внешнее* проявление полупокровного оживленного юга на площадях, на людных улицах («Диалог инструментальных каденций» — предпоследний отдел «Карнавала» — это же образейшая южной уличная сцена!), т. е. жизнь, жизнь и жизнь. Ведь самый подбор ритмов и колоритейших фигураций в сознании композитора отталкивался от позиционного в нем иллюзорного собирательного образа испанской действительности, тогда как Глинка «вндукутируется» жизнью, живым наблюдением артиста.

В ином направлении — к характерам, к психоревалистической выразительности, обосновываясь на пушкинской чуткости и общечеловеческих предпосылках, пошёл в своем «Каменном госте» Даргомыжский. Шел шаг за шагом за драматургий характеров, как она отображена интонациями пушкинских стихов. В импровизации постепенно выплескивались отдельные контуры Испании, особенно это получалось камерно-красиво в ощущениях южной ночи во второй картине «Каменного гостя», в сцене Лавры и Дон Карлоса:

Приди — открои балкон. Как небо тихо;
Нечвижим теплый воздух — ночь лимоном
И липром пахнет, пркая луна
Блестит по синеве густой и темной —
И сторожа кричат протяжно: *Лекол!*.

Это одна из замечательных страниц описаний в русской музыке, когда тонкий психологизм слепается с не менее чуткой звуко-иллюзорностью. Тонкий психологизм слепается с не менее чуткой звуко-иллюзорностью. В лампе испепеляемой гордости (гордости Командора — Дон Жуаном; гордости Донны Анны — ее женским чувственным любопытством, гордости Дон Карлоса — реальной ситуацией и т. д.), чем оказывается в русской музыке «Каменный гость» и что прекрасно оттеняется демократическим союзом комедийной фигурой Лепорелло, — упомянутый диалог-покоры возникает будто затишье, романтический образ умиротворяющей природы. И как чувствуется в музыке воздух, как исходит дыхание среди душной атмосферы сконцентрированной в данном произведении «специальности»...

Ощущение Италии русской музыкой также очень значительно. Особенно, конечно, в глубинах музыки Глинки. У него образы, вдохновленные гениальным вокальным искусством этой длиной художественной страны, отражаются повсеместно, и Глинка глубоко отличал итальянское

от «итальянцами», т. е. от грубейшего и наглайшего итальянского оперного чоппетта — в конце концов мещанства¹. Примечательны в этом смысле его национальные. Восхитительно обобщенное чувство Италии в лирической мелодии 1832 года: «Ночь весенняя дышла» («Венецианская ночь», стих. И. Козлова), вследствие обвальности выстроившейся Аи. Лицом для фортепиано в присущей ему кружевной манере. Еще одно, но созерцательное, зыбкое словно в водном зеркале, отражение одно. «Палермо» Ободовского), сочинением осенью 1850 года.

Связь лирического молода Глинки с bel canto Италии, выразительностью глинкинской плавности, т. е. своеобразной экспрессии дышащего голоса, в владении воздушным колоритом, достигающим очарования эффектов живописи, глубоко прослеживается в камерном вокальном Глинке. Его камерный стиль — это же «покалывая живопись» с преобладанием Ломбардии и венецианского колорита, вообще осязания Северной Италии, бардии и казармы, и уличи, и площади, описанные сочными полнокровными мазками в обнаженности раннего и грубого Верди «кабаллет», за что его и «громил» Соров². Тут яркие световые контрасти почти без теней. Тут тарантела, как ее видишь в действительности, а не как в театре. Тут Италия городских садов и площадей, гдеtolша вкусио подхватывает фрагменты или копии любых популярных оперных популяр «челтический банду» — городского оркестра. Италия тихих напевов и уличек, молчаливых пьяцетт и набережных живет в «прорванных мелодиях шарманщицы грязи» (Чайковский, оп. 40, № 12), по-жалуй, в каноникете скрипичного концерта (хотя и в русско-элегическом отражении), а еще более в наивных посепках типа флерентийской «Лимпизеллы» (из оп. 38, цикл романсов 1878 г.) и т. д. Но «итальянское оперой природы», хотя и вьется в мелодии Чайковского, — не плавает, конечно, отражением страны. Bel canto изучит у Чайковского сквозь общее восприятие русским бытовавшей у нас десятилетиями итальянской оперы, как «итальянцы», но и то заволакивает личным почерком Чайковского. Иное дело — Чайковский, читающий Данте: симфоническая поэма «Франческа да Римини», фантазия по Данте, сочиненная в 1876 году, и в наши дни остается одним из величайших отражений в русской музыке глубоких образов мифической литературы.

Тема Франчески перекликалась для Чайковского со множеством вариантов, издревле бытовавших и в русской старинной литературе о «хождениях по мукам». Средневековые, глубокое средневековье оставило нам эту тему в своем характерном облике: что станет с душой после смерти. Эволюция представлений о Психее, о женской душе, еще при жизни странствующей по мукам, привела эту тему во множество психологических романов, но, конечно, и в музыку, особенно в театральную, и создала популярность ряда опер.

Не случайно в оперной литературе, близкой по времени сизифической фантазии по Данте Чайковского, забытости имени Маргариты, потом Кармен, потом Манон. В русской литературе достаточно назвать

имена Источки Невеновой, зато Аглай и Настасьи Филипповны («Идиста») у Достоевского и Ампы Гарелиной и Катюши Масловой у Льва Толстого, чтобы ощутить всю силу русских образов, рожденных темой «Хождение и наказание», «Воскресение». В новом современном, обогащенном союзом варианте эта уже как исполненная русская позадилась в трилогии: «Хождение по мукам» Алексея Николаевича Толстого.

Не буду перечислять плетди женских образов в операх Чайковского, где тема хождений по мукам женской души переведена в глубоко этическую сферу (например, образ Марии в «Мазепе»). Но полагаю, что возникновение образа Франчески в его сознании — столько же результат чтения Данте, сколько и бытования образов страшющей женской души в русской художественной лирике в русском искусстве в целом (например, хотя бы в живописи Врубеля). И поэтому Франческа Чайковского, не Лииз ли это «Цинкой дамы» в Аду Данте, если взять ее судьбу в средневековом облике?

Очень красива, своеобразная попытка Римского-Корсакова вызвать музыкой величавый образ древнего Рима в опере «Серапион» является, конечно, культуроцентристским экскурсом в Италию, как и «Андисло» Юю и опера Рахманинова «Франческа да Римини». Это экскурс в русских композиторов и великие образы из литературы прошлого, естественное разрастание русской культуры в смысле ее художественного любопытствования и ядойного охвата мировых образов. В этом своем течении русская музыка заняла очень большое и высокочестное место, особенно там, где шла по листовскому пути изобразительной поэзии симфонизации. И здесь, безусловно, впереди оказался Чайковский в своем «музыкальном переводе» на русский язык образов Шекспира и Байрова, Данте и Микеланджело (разумеется симфоническая баллада «Воевода» и «переложение» Пупинина, очень «шеренгированного» образ герояни «Сваты» («Дозор») как называется эта украинская баллада в подлиннике).

К указанному перезю надо присоединить оригинальный опыт Чайковского — воссоздания творческого облика (вернее, одной из сторон его) величайшего европейского композитора Моцарта. Это — сюита «Моцарттиана».

Первая мысль о такого рода сюите возникла у Чайковского в мае 1884 года во время работы над своей третьей сюитой и во время новой вспышки восхищения Моцартом. В связи с своей работой над корректурой «Свадьбы Фигаро» Моцарта Чайковский пишет И. И. Юргенсону: «Как жаль, что я не догадался предложить тебе сам новое переложение сделать! Когда-нибудь мы падем с тобой «Док Жуана» с мотив переложением, моим переводом и т. д. Я с наслаждением бы занялся этим*. Недоволен, как это у Юргенсона вехтило даже чисто деловой хватки, чтобы поймать Чайковского на слове. Очевидно, Чайковский хотел связать себя с Моцартом. Никому тогда п в голову не могло прийти, что, с одной стороны, Чайковский давно создал и носил в себе музыкальный образ гениального музыканта, а с другой — русская культура тоже павла имела «своего Моцарта», русского усадебного, театрального и симфонического Моцарта, особенно Моцарта увертюр и симфонии «Юпитер» и Моцарта «Реквием».

Через два года, в феврале 1886 года, в дневнике композитора следуют три записи одна за другой: «Февраля 4. [Чайковский в магазине Юргенсона] выбирал вещи Моцарта для сюиты». «Февраля 6. Выбирал из Моцарта (для сюиты) и колеблюсь». «Февраля 8. Все оказался с выбором на

* «Дни в годы П. И. Чайковского», стр. 320.

Моцарта — для сюиты». Итак, Чайковский упорно решалась в манифестиций его образ. Но июль в письме к С. И. Толееву в один из очередных кризисов обнаруживался следующее: «За моцартовскую сюиту не принимался. За перевод [либретто] «Дол Жуана» [Монпарт] тоже. За статью о Моцарте тоже, да я ее, наверное, никогда и не пишу, ибо никаких пособий статьи писать не умею и не могу. Мало ли что я собираюсь и собирался сделать, — да увы, никогда не сделано»*.

Наконец, только в июле 1887 года в Бордомии Чайковский начал работу над «Монпартиной» с инструментописью IV части (тема с вариациями): «когда час в день занимаюсь инструментальной фортепианной вещью Моцарта. Мне кажется, что этой сюите, благодаря удачному выбору исходной и новосинхарахтера (старина в современной обработке), — предстоит большая будущность...» (на письма Юргенсону)**. Чайковский мечтал о серии «Монпартин».

И действительно, в «Пиковой даме» пастораль оказалась своего рода «второй Монпартиной» — смелым личным отражением души рококо и Моцарта, а главное — очень питтимой, лирической музыкой, словно бы музыкальным зеркалом фигур русского фарфора. Следы этих же отражений чувствуются и в «Щелкунчике».

«Монпартин» была далеко не случайным эпизодом в творчестве Чайковского***. Он выявлял Моцарта ниттимых размышлений и искал непривычного его обличия через скромнейшие лирические высказывания в образах «только музыки». Избегая изысканный монпартовской эротики опер, Чайковский хотел сочленять существенное из камерных раздумий Моцарта с глупой Рококо в ее колорите русской усадебности и «фарфористости». Каждая из четырех частей сюиты (I. Жига, II. Мечут, III. Регбиста, IV. Тема и вариации) по-своему отражает монпартовскую душевность, и «правильность» в четких психологических метаморфозах, но так, что ни одна из масок «моцартинства» (маска дом-живности, комедийного интриганства и игры в тайное на грани мистического тредста) не обнаруживает себя.

«Чайковский, читающий Шекспира», — это иной полюс познавания Запада. II «Ромео и Джульетты», в «Бурях», в «Гамлете» — прорыты ярких темпераментных симфонических обобщений Чайковского в атмосферу испанского духа Россини. Тут человеческая творческая мечта проявляется с азартом, называется, безграffitiчной и в деревнях ума и в страсти. В виде «Бури» есть гордость Леонидро да Винчи: могу создать и небо, и землю, и уродов, и красоту, и потопить созданное, и возвратить, и спасти. В «Ромео и Джульетте» три союзника — людская вражда, подстерегающая смерть и ее служительница религия — обрушаются на самое светлое души человека — на верность в любовь. Чайковский со страстью силой чувства и омынностью мысли бросает всю энергию своего таланта, чтобы вырвать пламенные сердца, — знаменитая тема ищущей любви из-под молотов, забывающих гробницу юных любовников. Эта тема продолжает жить, как и рассказ Франчески (Данте) в сознании людей, заслоняя в тех же поэмах музыку смертных приговоров.

Никому из русских музыкант-клагенников не удалось совершить столь ярких экскурсий в миры Данте, Шекспира и Вайбрана, кроме Чайковского.

* «Дни и годы П. И. Чайковского», стр. 378.

** Закончена была «Монпартин» в июле 1887 года в Аахене.

*** Не случайно уже потому, что существовал русский кульп Моцарта и среди русской интеллигенции XIX века, на заре ее развития особенно. Оперы Моцарта в русских театрах имеют свою русскую историю. Вспомним, паков, и о знаменитой книге о «славянском в Моцарте и его универсализме».

Значит, энергия его таланта обладала жизнеспособностью и упрогостью, силой внутренней сопротивляемости. Мало ли бывает внешне блестящих и сияющих словами чисто художественным мастерством произведений, но власть их, сила обольшения и воздействия — мимолетны. В пятом веке великой культуры русского народа, в Чайковском, музыка, очевидно, сильна не только убедительностью таланта (например, сюита «На средних веков» Глазунова разве не демонстрирует сочной талантливости?!), но и энергией мысли, руководящей развитием идеи: мысль несет их за собой, она сама полет, сама авун. В малой ли пьесе, в крупном произведении, какого бы элемента музыки ни исчезла мысль, Чайковского, — она начинает пульсировать, трепетать, вырастать, длиться, цветти, согревать. Кто не ощущает этого свойства от простейшей плянной «Грустной песенки» по напряженнейшему развитию, именно, развития музыки в «Пиковой даме», которое хватает зевы сердце, пульс, лыхание и подает, влечет вас! И это вполне помимо стихии и ситуации, на склоны, слова, любовных историй, трагических развязок. Поток жизни и вокруг вас и внутри вас — он дышит, и вы дышите. Пронеслась эта музыка — вы ошеломлены: чувство жизни, жажды жить безмерно усилилось, окреп душевный тонус, ритм организма стал упругим. Вы же можете разобраться: красота ли искусства и мастерство вас покорили в Чайковском или что-то более властное?..

Да, конечно, в искусстве Чайковского есть и мастерство и красоты. В них приятно разбраться, но они как-то лениво приходят на мысль. Например, так радостно почувствовать, что простенький в сравнении с современными «симфоническими» предшественниками оркестр «Евгения Синегина» посейчас дышит и поет. Почувствовать и урвазуметь, что тут оказывается несомненное воздействие явлений русской песенности, даже в инструментальном, и что сила впечатления не зависит от нагрузки инструментов и силы (весомости) апучаний, от задыхающихся труб, бешено рычащих тромbones и т. д. Да, может быть, над этим всем пора подумать? Но, все-таки, и это достоинство (чувство меры и посемисно начало в инструментальном) еще не главное в Чайковском, побоище вступает нередко в сферу наглядности количеством. Главное — в силе убедительности мысли и чувства, которые диктуют ему средства выраживания. Значит, действительно, есть большой, непереходящий ряд между художественными культурами, когда в одном случае «сочиняется» все: и сама мысль, и чувства, или даже раньше их выдумываются средства выражения. И совсем паяя культура, когда мысль и чувства *созникают*, рождаются, как ребенок, оплодотворенные в творческих интуирах действующей действительности. Тут и рождается родники истинного, а не сочиняемого искусства, в том числе и родники пьесопроводских стихийных, страстных океанских приливов мысли. Эти стихийные приливы мысли сами по себе еще не искусство: они становятся произведениями искусства, а раз насытили искусство своей жизненностью, они диктуют законы эстетики, и по ним уже возникают искусства сочиняющиеся. Но родники приливов мысли все-таки в действующей действительности.

Чайковский не считал себя пьесопрологом, и многое в Шекспире ему претило кривожадностью, насильничеством (например, есть его жесткий отклики на «Отелло»), но органически воспринимало в нем мысли ведут его неизменно по пьесопроводскому пути. Бедна эта сила спонтанности, неизбытиности творчества в Чайковском, как и у Льва Толстого. И силой этой сия, оба русские, завоевали мир. Толстой не мог не написать «Севастопольских рассказов», не мог не создать «Детства в отечестве». В этом смысле он проигнорировал над литературой, как литературством, как профессией. И литература и литераторство пришли к окреплению в нем уже в

некоем результате — от борьбы в нем языковых норм и словесной жизни и смерти, как чего-то в себе недолимого. В стихийной необходимости выразить себя — само начальство, родник его гигантского искусства, искусства не соединенного в себе, не заключенного в себе. И Толстой принадлежит, как явление, к родничковым образованим искусства. Точно так же и Чайковский. По этическим особенностям своей натуры Чайковский ни за что не решался бы порвать с наложившимися жизненными путем и стать композитором, начать учреждение и учреждаться, если бы не проверил в себе сотни, тысячи раз смысл обувишись его душевно-творческих тревог. Ни художественное «кое-что», на дiletантство типа Юон, на состояние «при музыке», подобное состоянию даже такого громадного таланта, как Бородин, он тоже не согласился бы³. В нем совершилось то, что называется почувствовать себя художником, артистом. Зря Чайковский не кипелся. Забыл родники творчества. И он понял, что роднику надо помочь вырваться и окрепнуть. Ненависть в себе мухи растерпялась, попяв, что значит Пушкинским точно сформулированное состояние («плачительство») —

Духовный иждивенец,
В пустыне мятой и виноват...

— он не изюминка, одниако, себя пророком, но предался глубокой серьеzeнейшей учебе, волнился и не щадя себя, тревожясь, позиционируя, что родник может вдруг заглохнуть и обмануть, он сохранил в себе это священное беспокойство на всю жизнь.

Мне думается, что именно обладание интезионнейшей творческой спонтанностью при большой внутренней скромности равняло Чайковского — о, совсем не в смысле сходства или общности искусства! — с очень большими людьми мысли и таланта. Ему принадлежала та смелость не-посредственного охвата Данте, Шекспира, Байрона и родного Пушкина, которая способствовала лишь великим характерам. Кацкини рассказал, что Ларош не мог понять, как можно взяться за «Евгения Онегина»: «Ведь это же Пушкин». Обычно скромный Чайковский отвечал: «Мне можно, потому что это нужно, и я убежжен в том, что делаю». Так и с «Франческой», и с «Ромео и Джульеттой», и «Бурей». Иногда приходится слышать упреки в адрес Чайковского за его своеобразный подход в смысле установления своего порядка в развитии шекспировского сюжета, который диктовал ему его симфонический замысел. Но жалань, скажем, «Ромео» Чайковского искосылько не вредит бытованию самой пьесы Шекспира, хотя сплод своего воздействия и отвлекает от нее. Чайковский не сочинял рабского перевода «Ромео» на музыку, а музыкой передавал потомству шекспировскую идею. Впрочем, и Шекспиру тоже можно вменить в вину искашение тем итальянских повелей, из которых он брал сюжеты. Во всяком случае только Чайковский споев творческой спонтанностью и смелостью добился права на мировое же величие: его музыка «Ромео», «Франческа» не утонула в именах Данте и Шекспира, как «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» не утонули в дорогом всем имени Пушкина, а дали новую жизнь его образам.

И никому больше из русских музыкантов не суждено было так прочитать цели гения Данте, ни гения Шекспира, да и Байрона. Музика Балакирева и «Королю Лиру» достойна и внимания и уважения; это после вдумчивого размышления сочночные симфонико-драматические иллюстрации к великой трагедии. Именно у него сочинение, а не произведение — как «Ромео», стоящее на разных нравах с основной драматургической концепцией, но при заново интонированном развитии всей темы. Чайковский поступил даже смелее, чем Мендельсон с поэтичнейшей музыкой «Сна в летнюю ночь», тоже управлявшего собя с шекспировским замыслом,

но и глубоко отразившего немение переводы Шекспира в романтическую эпоху. Чайковский же создавал музыкально-психореволюционные русские философско-образные *действия* на шекспировской мысли и дости-
гновении во всем мире. А симфония «Манфред»? Чайковский согласился писать это произведение после настоятельных просьб Балакирева. Но ведь он нащел свое решение: он дал разоблачение агентуральной гор-
дости романтического индивидуализма на почве индивидуалистической нозэкки индивидуалистичнейшего из поэтов. И с каким глубочайшим уваже-
нием к веде! «Манфред» Чайковского это прежде всего русское про-
явление трагедии индивидуализма.

Очень любопытно вольно или певольно прокраинившееся у Чайковского сопоставление образов и характеров Манфреда (1885) и Гамлета (1888). Среди работы над увертюрой-фантазией «Гамлет» Чайковский даже меч-
тал о коренной переделке симфонии «Манфреда» (сведение четырех частей в одну). Мне кажется, оба образа воплощали его в этическом отношении, в этическому было устремлена его мысль и в период (1891) создания «По-
лонии» (этос человеческой любви).

«Полония» (1891) — русское преломление рыцарской новеллы через пьесу Герри (по Андерсену «Дочь короля Рене») — давалась Чайковскому не легко. Причина заключалась в первоности композитора, всегда трепетавшего — не прекратилась ли в нем музыка — перед престоявшей ему работой, когда он считал ее для себя сугубо ответственной. А верность полнялась оттого, что вокруг центральной идеи произведения и логи-
ческого мысленного образа сколилось многое мыслей о верности любви и дружбе, исконно волнившимся Чайковского. Его упорно влекли «Уилья-
м», «Ромео и Джульетта» (мерещившаяся опера!), рядом — «Лебединое озеро» (мечтал о переделках!), «Полония» завершила сложно-извилистый лабиринт исканий.

Вот одно из записанных мною признаний Чайковского — в связи с «Ромео» — в одном из писем из прошлой жизни теперь перелиски с компози-
торским товарищем (И. В. Язым), впоследствии занявшимся медициной и ставшим доктором, но сохранившим свое увлечение пением и даже в старости выступавшим в любительских спектаклях: «Ты не можешь забыть моих обещаний об опере «Ромео». Никогда уже их не выполню. Ведь я далеко не шекспиринец. «Отелло» для меня мучительная пытка. Не верю, что есть или возможны такие люди, как Яго. Ты возразишь, но «Ромео» и т. д., и т. д. Знаю, знаю, а писать оперы не могу, не могу победить в себе убеждения, что они — Ромео и Джульетта — должны оставаться жить, если бы я написал оперу. Довольно замучился с поисками концов моей увертюры. Не выходила музыка оплакивания, потому что приходилось идти против любви, вызванной мною же воображением. И я со злостью кескоными *fortissimo* заколотил оба гроба. А переделать Шекспира? Я же не Россиянин... К тому же найден сюжет, где я докажу всему миру, что любовники должны оставаться живы в первых финалах и что это нетипично правила. Ты улыбаешься, скептик? Посмотришь, будешь ли смеяться, когда услышишь мою новую оперу и ее финал...**. Впрочем, я постарался угодить тебе, как доктору, философствующему восточным докто-
ром, стадицием, на мой взгляд, первый диагноз...».

* Уничтоженная опера не прекратила тяготений Чайковского к этому заманчи-
вому для него сюжету.

** Речь идет об «Полонии». Дата устанавливается по письму П. И. и М. И. Чай-
ковским от 29 апреля (11 мая) 1891 года, где он обещает написать «Полонию» («такую»
оперу, что все поймут будут).

У меня досить сделанных мною копий с этой переписки, но не целиком. До смерти
владельца я не имел права обнародования даже фрагментов. Теперь нет больше моего
руга, чудако-доктора, ярого стернеринца и «чайковиста».

Действительно, способ замечательным образом врача Эби-Хакна Чайковский связал свою музыку с русской музыкой о Востоке прочным интонационным звуком. Чайковского не привносила иолоритно-экзотическая сторона «роскошных мелодических и гармонических» звуко-ииллюзий о людях и странах Востока. Выбрал на полутонах соотношений наиболее необходимые ему в данном оперном контексте, Чайковский в «Моланте» спитригует слух сплошными интонациями малых секунд, уменьшенней терций, уменьшенней диатезиса (например, малая секунда, уменьшенней терция, малая секунда — малая секунда, уменьшенней кварты, большая секунда, малая секунда) становится даже эмоционально-смысловой интонацией, получающей тонкую психологическую роль во внутреннем действии оперы. В своем диатоническом облике эта полезна послужила Римскому-Корсакову в опере «Садко» (начала спектаклем с целебной женой Садко — Людской в опере «Садко» (начала спектаклем с целебной женой Садко — Людской в опере «Садко»).

Подробно я говорю об этом в другом месте, в сложных интонационных анализах оперной драматургии Чайковского («Евгений Онегин», «Чародейка», «Моланта»). Здесь необходимо лишь краткая остановка. Дело в том, что в сложном комплексе внутреннего (или, по Станиславскому, «сплошного»⁴) действия опер — да и балетов Чайковского, из всех «уголков» музыкально-драматургического развития у него есть существенная особенность: действенное эмоционально-интонационное значение ведущей группы интервалов, независимое от их звездески-звуковой роли, но, конечно, с ней связанных.

Каждый человек имеет свой характерный *такт* общения с людьми, свой голосовой непрерывный тонус пропнессения и столь же характерный для него комплекс интервалов, по которому базируется его интонация. Это свойство в применении к оперному характеру, как драматический действенный фактор, представляет собой естественнейший стимул для ядра русского оперного интонирования и психологического лейтмотивизма. Это — русский лейтмотивизм, но глубоко отличный от вагнеровской механической лейтмотивности, против которой всегда яктутично возражали русские оперные классики (Даргомыжский, Чайковский, Римский-Корсаков). Он связан, конечно, с русским проломлением психологического реализма. Он близок, пожалуй, к определившимся зачаткам лейтмотивного оперного драматургизма у Гретри, чем к Богнеру. В русской музыке лейтмотивизм, это исконный, в ходе внутреннего действия становящийся комплекс интонаций, характерных для данного действующего лица. В симфониях это тактико-чуткий интонационный комплекс вокруг центростремительных идей. Уже в «Каменном госте» Даргомыжского любопытно прослеживать в действиях, в становлении поющих характеров значение таких интервалов, как малая секунда в интонациях Лепорелло, иная терция в образном, ласковом ют любопытства» тоне речей и движений Донны Анны, порывистой кварты в питецисности интонаций поварадках Дон Гуана (Дон Жуана). Вспомните его первые обращения к Лепорелло:

*Лождемес ночи здесь. Ах, нуменец
Достигли мы ворот Мадридо! Скоро
Я погчу по улицам азакомым...*
(Куревы мои.— И. Г.)

А как характерно в первой же реplике Лепорелло искажение, «попсийски», облик Дон Гуана с характерной для Лепорелло септической:

Да! Дон Жуан-то мудрец прознать,
Гоних как он та-кан без-на!

У Чайковского смысло-драматургическая роль интервала как не только меры, во главе, характера интонации очень обширна и всегда эмоционально целеустремлена. Указку на «игру сонеты и сектовых дияриев» в лирико-«Евгении Онегине», заполненной «скользящими» и «извилистыми» бросаемой кварты в «Пиколой даме»* и малых секунд в «узких диапазонах» в «Иоланте» и т. д., т. д. Словом, совершиенно ясно, что внутреннее действие музыки содержит своего рода «интонационные ядра». Отражения, а иногда (например, у Мусоргского дважде часто) точно переданные естественные, живые интонации, то ли бытового, то ли спектакльного (российская драматическая сцена имела тут огромное влияние), то ли ораторского (диалоги русских споров) жанра — вот что такое эти ядра, стимулирующие внутреннюю, душевную и духовную жизнеспособность русской оперности.

Только что сказанное было необходимо, чтобы, позываясь теперь к «Иоланте» и образу Эби-Хакка, обратить внимание, что здесь Чайковский остался верен своему принципу осмысливания интервалов как характерных интонаций. Он строит основное высказывание (арпизо) Эби-Хакки на простейшей диатонической интонации в пределах квинты, имеющей посточкий «остинатный» колорит, и добивается на этом фрагменте глубины развития идеи в форме вспыхивающего рассуждения, когда одна упорная мысль владеет умом и освещается автогипсией.

С этим замечательным ариозо, непостижимым и строгим пителлектуально и озаренным убеждением сердца (разумею «речь» Эби-Хакки из одной интонации: «Для мира, плотский и духовный»), можно сравнить музыку иного качества, но также движимую единой блекущей мыслью-мотивом — балладу Финна в «Руслане» Глинки. Идея в там и тут одна: как солершается в человеческом существе метаморфоза душевного и духовного горизонта. В сущности это и есть истинная тема «Иоланты», т. е. всей оперы.

Как умно пользуется здесь Чайковский интонационно-выразительной стороной интервалов и доводят ее до значимости высоких помыслов, слышно — скажем — из примера расширения интонационного диапазона основных «речений» через все действие. Вслушайтесь в узкий душевный диапазон «слепой Иоланты»: с какой настойчивостью композитор возвращается к «игре малых секунд» с самого начала оперы. Проследите, как Иоланта в диалоге с рыцарем пытается вырваться из связывающих ее оков, закрепляемых еще доброй волей отца. И как ужасно было бы, если бы Чайковский на одном из важнейших этапов обсвежения и освещения тесного «горизонта сада» увлекся бы стиллизацией и усилил бы интонацию врача, вместо «чуть-чуть восточного колорита», натуралистическими орнаментами, «музейными» интонационными застывшими! Получился бы эмоционально нам вовсе чуждый, непонятный образ. А вместо этого, послушавшись, как образуются, постепенно «среди всей остальной музыки Иоланты, расширение диапазона, выражющее и высияющее смысл действия».

Можно только сказать: какая стройная постепенность и какая убедительнейшая интонационная логика в мысли Чайковского; какая глубина в развитии внутреннего душевно-духовного действия музыки в этой опере, задушевно простой и одновременно философически изысканной по культуре композиторского сознания.

Много интересного рассказывал мне о Чайковском Николай Дмитриевич Кашкин. Узнав, что я очень люблю «Иоланту» и считая себя в

* «Прости, цебесное созданье, «Если когда-либо знали вы чувство любви», «Что плача жизнь» — все это в партии Германа.

числе первых друзей Петра Ильина, оценивших эту оперу, он рассказал мне и свой разговор с Чайковским об «Ноланте» и «Шелкунчике» и как он — Кашкин — поглядывал композитору курьезную мышку из книги одного русского неизвестного библиотеки в «Лодзианте», говорил Кашкин, меня особенно поразило партия Эби-Хакка. Партия, конечно, не для меломанов — впрочем, как и вся опера. Чайковский был доволен моей находкой и сказал, что с Эби-Хакка у него сложены давние воспоминания. «Задесь, — в — все-таки — прирожденный бродяга», — вот его слова*. Может, это полагается российскому интеллигенту? Люблю бродить по малознакомому городу, о еще лучше повсе незнакомому, и слушать. (), не подслушивать — нет и нет. Слушать говор на незнакомом языке — вот даже без вникания в него, а словно в течение звуков. И запоминать. Интонацию, темп, ритм. Может, это склоняет привычка к опере. Не знаю. Но удовольствиепытывала. Больше всего люблю в сутолоке речь огромного Парижа, где меньше всего рискнуть быть узнанным. Но, помню, так было и в Турии, и на Каприз, даже в Тифлисе. Бродил я слушая. Что? Специально восточную музыку? Нет, не подумай, что занимал. Не люблю изображать из себя искателя нородных тем для обработки. Забыться в толпе и гул людской слушать люблю, а там, что выделится и отложится, — дело иное! Так, однажды, в Константинополе подхватил я налево неизвестного, мурлыканье какое-то — ремесленника и оружейной лавочки на рынке. Мурлыканье отложилось, оформилось во мне, как и облик чеканившего оружие — серьезного, глубоко сосредоточенного человека. Запомнилась мне его вся манера и птионадия, но что это был за язык — я не мог знать, и, конечно, ни о какой «Йолантой» и не помышлял тогда. А теперь все пригодилось, и даже почему-то мне не симпатичный Константинополь прояснился в моем сознании, да и все во мне как-то идет к светлым концам. Вижу, как ты ласкую и сердцею» отосплюсь к «Ноланте» — вот и запомни!.. Но над твоими писаниями о «Шелкунчике» я посыпалась вволю. Понятно, я рад, что ты, слушая I акт, вспомнил елцу и детство и признаешься в своих детских страхах. Это мне и нужно. Завидно, как тебе мешал балет, и особенно во II акте, и как ты слушал, зажмуря глаза... Ты приспал мне любопытную выписку, я такой книги не знал. Спасибо. А вот ответить тебе, зачем пишу балеты — не сумею. В опере, несмотря на всю несносность либретто, чувствуюсь себя хорошо, ничто не препятствует оставаться симфонистом (ворчи, меломан) и мыслить симфонически, но только на живых людях и характерах. В балете условия этого, для музыканта — по-твоему — несмыслического искусства мешают на каждом шагу убежать себя как композитора. Если бы ты знал, что и мой приятель, превосходный музыкант Дриго испытывает сходные с твоими ощущения: это в нем-то, дирижере балета?.. Второй акт «Шелкунчика», понятно, очень далек от моих замыслов, и я только старался сохранить, что возможно. Но скажи на милость, почему-то я люблю смотреть на балет, и считать его за недостойное хорошей музыки искусство — не согласен, и слушать, зажмуря глаза, не измеряю. Терпеть не могу своего «Лебединого озера», а об «Уядине», как балете, мечтаю постоянно. Высокое одобрение вкусу моего «Кофей» от тебя — гурмана кофе — рад выслушать.

[...] Глинка по-своему одухотворил «заликатные формулы» классических «упражнений танцовщицы под скрипку». Ритмо-формулы польского и французского происхождения ожили под воздействием его элегантнейшего мелодического рисунка («Танцы чародейства Наппы»),

* Дальше я передам машинский рассказ словами Чайковского без реплик части фраз. Гибель моего эрхива не дает мне возможности восстановить мою запись.

напомнила столь же классические ритмы и рифмы стихов Пушкина об Истоминой:

Блистательна, полуводянина,
Смычку волшебному послужила,
Топлою нимф спружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой наставь поля,
Другую мелкою пружит,
И вдруг бражок, и вдруг лотят,
Летят, как пух от уст Золы...

(Пушкин. «Евгений Онегин». [л. II, Х])

В названных выше танцах из «Руслана» Глинка музыкой сформулировал едва ли не весь «коран» балетной классики, ее образно-ритмические манеры. Их потом обогатили и развили своими ритмами и мелодиями Чайковский и Глазунов. Но Глинка же своими сказочно-гротесковыми танцевальными образами в «Руслане» открыл путь русской танцевальной музыке о Востоке. Серол, Рубинштейн, Басакирев, Мусоргский, канцкий в пределах своего дарования, продолжали обогащать этот путь. Но Бородин, своим «Половецкими плясками» создал симфониопозму в танце. Несмотря на непрекращенную сжатость, эта темпераментная, красочно многообразная композиция в вихревой смеси ритмов стоит множества книжных сочинений о Востоке: в ней бьется пульс, слышна ее, вы включаетесь в жизнь человеческих стальных организмов. Этой неостисимо полюбившейся лучезарной музыкой Бородин открыл широчайшие дороги перед хореографий на почве органически нозипнувшего из народных культур танца.

Не о том ли мечтал Гоголь, слова которого с балетею вот тут необходимо привести в несколько сокращенном виде. Находятся они в «Петербургских записках» 1836 года (II):⁴

«Петербургские балеты блестят. Кстати о балетах вообще. Постановка балетов в Париже, Петербурге и Берлине ушла очень далеко; но надо заметить, что совершенствуется в них только богатство костюмов и богатство декораций; самая же сущность балета, изобретение его, лежит в ряд с его постановкой; балетные композиторы очень мало нового показывают в танцах».

Гоголь совершенно точно наметил путь и предугадал его: раскрыть богатства жизни перед балетным спектаклем одиними роскошествами спешны нельзя. Музыка должна пойти за это, либо у нее ритмы, жесты, пластика мелодий, характер, мера движений, колорит, можно сказать, что с 1842 года, т. е. с танцев в «Руслане», русские композиторы взялись за выполнение гоголевских предутвержданий. Итак, инициатива пошла от композиторов. А суть в спешности? Послушаем Гоголя и его умнейшие доводы:

«До сих пор мало характерности*. Посмотрите, народные танцы пляются в разных углах мира: испанец пляяет не так, как швейцарец, шотландец, как тендеровский пемен, русский не так, как француза, как азиатец. Даже в провинциях одного и того же государства изменяется танец. Северный русс не так плянет, как малороссиянин, как славянин южный, как поляк, как финн: у одного танец говорящий, у другого: бесчувственный; у одного бешеный, разгульный, у другого спокойный; у одного напряженный, тяжелый, у другого легкий, воздушный...»**

* Правильно — а иначе выром, евреи в акробатике: кто далее прокружили и далее проскочил! — И. Г.

** Мысли Гоголя о танцах: говорящем, бесчувственном, бешеном, разгульном, спокойном, напряженном, тяжелом, легком, конечно, уже осуществлены как национальные состояния людей — Чайковский. [...]

Пытаясь, эмоциональную классификацию танцев, обосновав ее образами сценического действия, блестящие осуществила русская музыка. Дорога эта не всегда по национальным географическим зонам, а через раскрытие сквозь народное в танце общечеловеческих тональностей, т. е. по интонациям танца, по его внутренней эмоционально-смысловой содержательности и конкретному, трагическому или комедийному образу. Вот это и очевидчально русскую балетную классику вдохнуло в нее жизненность. Но и Гоголь не за танцевальный интуризм, не за пимпертизм из характерных танцев. Он мыслит, повидимому, о спектакле, об обобщении, но без потери родной почвы и национального характера.

«Откуда родилось такое разнообразие танцев? — Оно родилось из характера народа, его жизни и образа занятий. Народ, проводний горделивую и бравшую жизнь, выражает ту же гордость в своем танце*; у пароля беспечного и вольного та же безграничная воля и поэтическое самозабвение отражаются в танцах; народ и климат пламенного составил в своем национальном танце ту же негу, страсть и ревность». (Конечно, одной ссылки на Глинку и Римского-Корсакова здесь достаточно, чтобы напомнить, каково отражение не только русского, но и испанского национального характера в русской музыке. — И. Г.).

«Руководствуясь тонкою разборчивостью, творец балета может брать из них, сколько хочет, для определения характеров пляшущих своих героев. Само собой разумеется, что, схвативши в них первую стихию, он может развить ее и увлечь несравненно выше способа оргигиала, как музыкальные гений из простой, услышанной на улице, песни создает целую поэму. (Что и сделала русская музыка из танцевальных ритмо-формул, родных — например, из поэтического мелоса хорополов, и чужих — из гениальной находки эпохи европейского романтизма — из пальсового ритма. — И. Г.).

«По крайней мере танцы будут иметь тогда более смысла, и таким образом может более образообразиться этот легкий, воздушный и плавающий язык, доселе еще несколько стесненный и сжатый».

Гоголь во всем глубоко прав, и остается только удивляться серьезности его вникания в русскую хореографию и его проницательности. Русская музыка смогла бы теперь за себя ответить Гоголю о выполнности его заветов по линии танца и народных истоков его ритмов, движений, мелодики, характеров. Тем более странным кажется, что еще и в наше время такими живучими оказываются соблазны к тому, чтобы опять отказать хореографическому языку в праве на смысл, лиши бывобольше фантазии и акробатики и вообще эстрадности. И это после того, как столько было заявлено.... И может быть оказался прав Рахманинов, оторвав в своих замечательных по глубине мысли «Симфонических танцах» танец от театра в сферу самой музыки. Через область хореографии русская музыка тесно соединялась с романтико-поэтическими образами Запада (балеты на музыку Шопена, Шумана и Гринга) и с пластикой Востока и его сказаниями, легендами и сказками. Одно из прекраснейших, блестящих произведений русской фортепианной музыки о Востоке — «Ислам» Балакирева в инструментовке Ляпунова, другое и знатока балакиревского творчества, оказалось в балетной яркой интерпретации Фокина торнадо русской хореографии. Такоже и балет «Египетские почки»

* Гоголь уже сам мог в этом убедиться через музыку национального характера в подлинных танцах в «Ночи Суходолея» Глинки: Глинка «счастливо умел слить в своем творчестве две славянские музыки: славянскую, где говорят русский и где поляк: у одного турки» (Гоголь).

Аренского. Балет продемонстрировал гибкость русского хореографического языка в его устремлениях раскрыть танцем образ древнейших культур.

Впрочем, дело не в отдельных удачах. Они — результат глубочайшего движения во всех областях русской музыкальной культуры напротиву познанию культур Востока. Именно, это «австречу» никогда не означало не tanto в себе чувства прямолинейного противопоставления высшей культуры языков. Оно проектировало из глубокой художественной заинтересованности русских музыкантов своеобразным звуковым миром и вызвало пытливым желаниям наших симфонистов заговорить па близких этому миру инструментальных интонациях. Прежде всего тут играло роль постепенного знакомства русских с Кавказом и удовлетворение перед многообразием его «музыкальных языков» и музыкально-языковых культур. Мне всегда думается, что Кавказ — колыбель музыкальных интонаций, уходящих в глубь времени и в пристройку музыки значительной части нашей страны. И не только нашей. Есть интонационные переклички музыкальных культур Кавказа с процессами, происходившими в западноевропейской музике (пот хотя бы в области образования полифонии и особенно выделения трехголосия). [...]

Как в русской поэзии, литературе и живописи величавая красота Кавказа и люди гор вызвали в жизни многообразные проповеди, так произошло и в музыке. Если остановиться на крупнейших пьесах, то даже в тех из них, где музыка говорит о Востоке вообще (с такими оттенками в интонационном словаре, содержание которых принятого считать за музыкальный признак *восточности*), даже в них слышатся отражения, скепты языков интонаций Кавказа (Глинка, Балакирев, Бородин, теперь безусловно Хачатурян). Или скажем: «Алтарь» и «Шехеразада» — симфонии-поэмы Римского-Корсакова, ряд его романсов, ставшие образцами исполнителями образов Востока, и, конечно, элементы *восточного* мира в «Золотом Петушке». Это в целом — вреде классического канона русской музыки о Востоке: он не возник бы если бы в русской художественной культуре до того не образовалось, при посредстве все большего и большего внимания к Кавказу, соответственной атмосфере и интереса к разрывавшим своей сплошностью звучностям.

Ведь то же чувство заставило шестнадцатилетнего Лермонтова писать: «Синие горы Кавказа, приветствуя вас! вы взлеяли детство мое; вы носили меня на своих одичалых хребтах, облаками меня одевали, вы к небу меня приучили, и я с той поры все мечтала об вас да о небе...». Лермонтов ковчест этот прозаический отрывок словами: «Все, все в этом крае прекрасно». В культе прекрасного входило и манившее радищевско-декабристское словечко «вольность».

Воздух так чист, как молата ребенка,
И люди, как вольные птицы, живут беззаботно...

И когда первый, по жажде до ярких странец жизни, вождь распахающейся русской новой музыки Балакирев попадает на Кавказ, летом 1862 года, он, в новых, нахлынувших на него впечатлительный ум явлениях, естественно цепляется за Лермонтова как поэтическую опору. Лермонтовская поэтическая мысль уже владела Балакиревым. Уже существовали изумительные романсы: «Песнь Селима» (год позднявия 1859, из числа двенадцати его первых вокальных лирических экскурсов). Это из лермонтовской поэзии «Низамп-Бей»:

Месяц плывет
И тих и спокоен...

Соринка была и «Песнь золотой рыбки» из великолепнейшей поэмы Лермонтова «Мышры», лирика искристой, плещущей мысли — волны:
Дата моя, останься здесь со мною...

Своей темпераментностью и неукротимостью характер героя поэмы «Мышры» очень пришелся Балакиреву. И право же, предодолительная, порывистая, но глубоко огорчительная жизнь композитора могла бы помыслить о приследовании ту же библейскую чистоту, как и юного и стрепетливого, словно спущен в лодке по речным порогам, поэма Лермонтова: «Буквами икусных мало мела, а ее из умираю» (Первая Книга царства).

Балакирев долго сочинял свою кавказскую симфоническую поэму по лермонтовской балладе «Тамара». «Тамара» — одно из капитальных произведений русской музыки о Востоке, не произведение со странной судьбой: растянутое выполнение своего замысла на годы очень сложных духовных и духовных конфликтов, композитор обединил в себе самом лучшевших и духовных юности и слишком долго оттягивал «свершения» «Тамары» благие порывы юности и слишком долго оттягивал «свершения» «Тамары» (1867—1882), как и первого фортепианного концерта и оперы, так и оставшейся невоплощенной*.

Имеются еще два лирических романса, внушенных Балакиреву поэзии Лермонтова: «Смыши ли голос твой» и «Еврейская мелодия». От земи Лермонтова: «Смыши ли голос твой» и «Еврейская мелодия». От земи Пушкина и Кавказа рождается мечтательная «Грузинская песня» («Не Пушкин я, Кавказа, при мне», 1863). Но уже только и исцело Кавказ внушил композитору великолепную фортепианную восточную фантазию «Исламей».

Итак, летом 1862 года Лермонтов и Кавказ — и в сознании Балакирева и перед его взорами. «Дышу Лермонтовым (я читал в Пятигорске «Героя нашего времени»). Гулляя в Пятигорске у грота (сцена с Верой), я провалялся, у Эоловой орфы, я чуял тень Лермонтова, — он так и носился передо мной. — Перечитавши еще раз все его вещи, я должен сказать, что Лермонтов из всего русского сильнее на меня действует, несмотря на свою монотонность и некоторую поверхности (дилетантизм). — Я приковывалася к нему как к сильной матуре (у Пушкина и Гоголя, несмотря на гениальность, силы богатырской лермонтовской я не вижу). Кроме того, мы соединены во многом, я люблю такую же природу, как и Лермонтов, она на меня так же сильно действует...**. И на следующий год, т. е. в июне 1863 года, Балакирев вновь подтверждает Стасову свое чучество Кавказа: «Мне остались одни, чем я и пользуюсь: наслаждаться природой и рассматриванием действенной стороны людей, не тронутых покуда нашей общественной цивилизацией. В линости стариков, с которыми я почти всю дорогу ехал, во много-способной добрея натуре нашего мужика и в красивом и честном лице черкеса я нахожу еще кое-какие соки, меня питающие: с другой стороны, дольбрус, яркие апельсины, утесы, скалы, снежные горы, грандиозные процессы Кавказа — вот то, чем я и покуда живу». Балакиревское ощущение природы тесно спаяно с лермонтовским, оно внесло в русскую музыку — даже в сравнении с «посточными набросками и играми» глянцилского воображения — глубоко свое, романтически приподнятое, порывистое дыхание, в котором чувствуется

* Концерт в-шоп для фортепиано с оркестром был почти довершен Балакиревым, но у порога смерти — закончен Лядовским. «Монфредианство» и «циарианство» Балакирева давно были потушены. Другой поэт — Хомяков — сменил Лермонтова. А тут, в концерте, центр окончилось «Адаме» с трагическим эмоциональным подтекстом глубокой поэзии пушкинами.

** «Лермонтов. М. А. Балакирев с Н. В. Стасовым», т. I. 1858—1869. Музгиз, М. 1935, стр. 166, 192.

и каждая и третьяя лермонтовская устремленность. Любопытно, что соприкосновение такого Балакирева с пушкинским стихом вывело к жизни одну из лучших по мелодической сосредоточенности русских военных элегий: «Не пой, красавица, при мне»*. В нем все те же скорбные думы-исповедования об иной жизни, иных людях, воспоминания (и Пушкин и Толстой в их числе), хоть раз искусившие Капюса.

В русской музыке у Востока Балакирев своими канадскими впечатлениями внес неснагаданные реалистические страницы звукоискусства. Они полны драматического сознания и возвращающих сердцу здоровьем ритма (имею в виду «Исламея» и «Тамору»). Начало «Исламея» — одна из редчайших интонационных находок, отмечающих грани в жизни музыки. Однако и мечущейся, очень инициативной, по импульсивной, скачками развивающейся натуре Балакирева, танцуют причины, тормозящие его творчество. Неукротимый инициатор, «толкатель», но и едкий критик чужих и дружеских инициатив и опытов, тонкий советчик, но и упрямый, способный вызвать резкие возражения «наяву» своих мнений — Балакирев сам как композитор мешал себе. В нем критически отточенное сознание перерастало в творческое, или, вернее, не позволяло развернуться его же изобретательному уму. Большой талант, он носил в себе страшный недостаток, из-за которого безусловно терялся. Недостаток этот — отсутствие дара развития, отсутствие самого существенного для симфониста свойства: преображающей силы роста, размаха мысли в глубь и умения вершить в руках целое, не было напрямик устроющихся вперед тем и перекидывающихся от них арок — слогом, всего того, что и образует в музыке развитие и вызывает интерес восприятия. Своей манерой не столько разделять, сколько переворачивать темы и эпизоды то в той, то в иной тональности, Балакирев очень тормозил симфоническое мышление подававших под его окенку композиторов. При всей жестости и во многом несправедливой резкости отзывов Римского-Корсакова, приходится согласиться, что враг Балакирева мог вызвать и более резкое и себе отношение. Очень страдал в Глазунов от суропого, деспотического характера своего учителя!..

Но всем этим исклучительно не умаляется громадное значение и бесомость Балакирева в русской музыкальной культуре. А первостепенность его и раздрожительность, конечно, вызывали мучительные сомнениям своей жизненной неприменимости: одареннейший человек с пынзативным и критическим умом, он никак не может приткнуться потому, что вокруг него не терпит деспотической линкциативы. Не владея сам потенциальными симфонистом и психореалистической целеустремленностью музыки, он, будучи романтиком по темпераменту, отлично понимает, что такое развитие, и ощущает это свойство в Чайковском, пытаясь оценить его и вмушать ему лестивительно высокие замыслы. Балакирев также не мог не чувствовать глубины расхождений среди окружающих его членов кружка. Он понимал, что с его стороны было бы утоплей мечтать объединить их своей «железной руциней» (выражение Бородина). [...]

Но чего Балакирев не мог предвидеть, оставшись под конец жизни в одиночестве среди небольшой группы поклонников и последователей, это то, что будущее русской музыки в ее стремительном размахе, именно,

* Весьма напоминаю основные из них: «Не пой, красавица» (Балакирев), «Л помню глубью» (Даргомыжский), «Лил берегов очищаны дальний» (Бородин), «Редеет обла-
ков листучая грядда» (Римский-Корсаков) — в них прятка молчания сладостра с краской созерцающей мысли.

вот этим размахом оправдывает его энергичную инициативность. И как раз хорошо, что балакиревский кружок был группой талантливейших различных энтузиастов. Из них каждый пробивал, в сущности, свою проекцию по своим силам. Не замкнутым, собеседующим, итаномерно организованным и инициирующим по статуту членством являлась «группа пяти», а своего рода вольной артелью сильных индивидуальностей. Их объединяла общая мысль: русская музыка должна стать самостоятельной, и только чтобы не заняться, должна учиться у самых смелых музыкальных умов Европы, а не у фантиков традиций. Реформаторских планов у группы балакиревцев не было. Были искреннейшие порывы. Действительно право свободного изобретения, а Балакирев, казалось, пытался это право и вырывать и давить своим же авторитетом. Началось распадение во имя расщепления каждого «члена артели». «Могучая кучка» не стала узкой сектантской организацией. Но тем самым ей перестал быть нужен вождь — Балакирев.

Все сочетание этих противоречий, тягостное для каждого из друзей, в целом создало величественное движение русского музыкального обновления и обусловило мироподобную славу русской музыки. Не приходится, например, повторять, каким художественно значительным явлением в русской музыкальной культуре (а теперь в гигантском размахе советского музыкального строительства) было место, занимаемое музыкой о Востоке. Наступившее сейчас возрождение восточных национальных культур имеет в ряде явлений корни в высоком художественном интересе, который русские композиторы-классики и особенно балакиревцы обнаружили в своем творчестве и музыке народов Востока. И не как к чему-то, лишь любопытство достойному, а как вдохновение и человеческий прекрасный обнаружению музыки в еще и еще разно жизнеспособных народах, исполненных дрешивших художественных заветов.

Каким отрадным явлением было увидеть первый том академического издания классика музыки Армянской ССР Спендарова*, авая его при жизни учеником и другом Римского-Корсакова и Глазунова и слыша в свое время в одном из симфонических концертов поэму «Три пальмы» (по стихотворению Лермонтова). Другой факт соседства, унаследования и передачи культур ощущался мной при встречах с классиком музыки Грузинской ССР и создателем национальной грузинской оперы З. П. Палиашвили, аспирантом Московской консерватории и учеником С. И. Танеева. Теперь, смотря роскошно изданный клявир талантливейшего произведения Палиашвили — оперы «Абессалом и Этери» (Тбилиси, 1941), я вспоминаю, с какой признательностью и любовью говорил З. П. о своем великом учителе, мудром полифонисте Танееве, как высоко пение он Римского-Корсакова и его диолу и как тутко ощущал в Балакиреве однажды из первых после Глинки пронизительнейших русских музыкантов, несущих тонкие особенности интонаций и ритмики Кавказа.

В свою очередь, музыка советских современных композиторов в лице Глинера (ряд тутких национальных опер), блестящего симфониста Хачатуряна, мастера оркестровых сияющих и лучистых «созвуков» (не в смысле мелодичности формы, чего нет, в колорите его красочных полотен), нахонец, Сергея Прокофьева с его кавказским квартетом и Малковско-сийской симфонией — проводит давнюю, установленную классики и противоположения Запада и Востока, а чувствуется многообразие развитий и выявлений в музыке великого, человечнейшего искусства

* Александар Спендаров (1871—1928). Полное собрание сочинений, т. I. Романсы и поэмы. Госиздат Армянии. Ереван, 1943.

общения. Тут сейчас же вспоминаются и отдельные экскурсии «мистических лириков» русских опер в страны далёкой Индии, и экскурсии библейские: Аренский с его оперой «Нель и Дамалин», Николитов-Чапов с его оперой «Руфь», Антон Рубинштейн с его «Маккавеями» — оперой величайшего поколения, «Суламифью» («Песни песней»), «Ферамором» и его патетичной, полной «суроюй сладостности» лирикой «Персидских песен». Наконец, рубинштейновский «Демон» со сценой в ущелье (караван) и щедрой, воспевающей в свой мир иллюзий мелодикой: опять Кавказ, опять Лермонтов!

Нельзя не заметить, что повсеместно отмечаемый колористический и экспериментальный вкус русских композиторов в инструментальном и гармонии тоже тесно связан с впечатлениями от Кавказа и Кавказом же питаемыми воображением о Востоке и странах «1001 ночи». В представлениях же о явлении мицроздания в русской музыке, например, у Римского-Корсакова огромную роль сыграло его гардемаринское скандинавское плавание и пленявшее его на всю жизнь лирика моря. У С. И. Танеева — масштаб его философского познавательного склада творчества. У А. Рубинштейна — его титанический артистизм. У Глинки — вкус и странствия. Русский стих, русская литература тоже стимулировали в должной мере мысль вдохновляющую фантазию. Вместе с ними какой огромнейший круг идей и образов окхватила русская мысль сквозь музыку!

Я не буду еще раз останавливаться на ощущениях длительности и землестности пространства, которые дают себя знать в лирической прописиности, дыхании и песенном разделы русских народных мелодий. [...] Но все же зовет родная земля, и родные пейзажи, и родные сердца людей, и отзвуки и отражения родной действительности и эмоций, ею называемых: это близкие души прелюдов в этюдах-картинах Рахманинова и его же романсов — лирических размышлений (например, «Из моря смытых островов», «Ночь печальная», «Сей день я помню»). Конечно, хорошо, уютно сердцу в этом мире душевной ласки. Но зовет жажды. Иная действительность. Опять суровые впечатления. Степь. Пространства. Мерный шаг верблюдов, и звонит, расстилаясь в воздухе, русская прописьная песня («В Средней Азии» Бородина). Шаги суровые и жестче: то полчища жаждных завоевателей, то жаркая, пламенная, колоритная, волей прединностью напоенная воинственная песнь Олоферна из «Юдафы» Серова («Знойную степью идем, в воздухе дышит огнем, гибнет тоиль, то верблюд, храбрые только идут»).

Бю ли кончать странствования среди русской музыки?.. Нет. Вновь на родной воздух, на родное море вместе с Садко:

Высота ли, высота поднебесная...

1944 г.

ПУШКИН В РУССКОЙ МУЗЫКЕ

Мое сообщение «Пушкин в русской музыке» далеко не обещает быть исчерпывающим. Один простой перечень названий пушкинистых произведений, связанных с музыкой, занял бы очень много времени при самых недетских пояснениях. Нет ни одной области музыкального творчества, где так или иначе не сказалось воздействие пушкинской мысли, пушкинских образов, явлений от непосредственных простейших соединений слов с подписанной под них мелодией до сложных сочетаний стихов Пушкина с музыкой, тонко продуманной в лучших романах русских композиторов. В этом союз слова и музыкальных тонов составляет неразрывное единство, неразрывную связь образов поэтических с фантазиями музыкантов. Союз этот нынешний столкне яркое и гибкое изобилие оборотов, методов композиции, сопоставлений, контрастов, параллелизмов, выноса форм, что пушкинская область на карте распространения русского романса вызывает удивление своим размерами, ясно говоря уж о качественных новинках. Конечно, пушкинский стиль здесь диктует и направляет композиторскую мысль. Но и последняя, в свою очередь, подметает в пушкинских цитатах русского говора и пушкинской обработке форм языка такие тощие детали, что только преисполнительностью музыки, рисунком ее мелодий, изменчивой и прихотливой тканью гармонии разумимые узоры ритмики удается придать этим прихватам исключительного звучания родного языка в заветах стихосложения новую жизнь и соседнем и союзном по интонационности искусству, какими является сфера русского лирического романса. Сравните свои впечатления от союза стиха, мелодии, гармонии и ритма в таких «слово—тона» единствах, как «Где наша роза», «В кроны горит» и «Я помлю чудное мгновенье». Глиники с вокально-инструментальными образами, возникающими в мерце струящейся музыкалов и гармонии «Вертограда» Даргомыжского, одной из прекраснейших жемчужин пушкинской лирики, ювелирно-чутко овеянной атмосферой композиторской мысли, с «Соловьем» Чайковского, где так эмоционально, искренне, свежо слит со стихами народно-песенный колорит, и, наконец, присоедините к этим звеньям удивительную по выдержанке, спокойствию и серьезности музыкального ставления, за которым скрыты страстная скорбь и внутренняя пола, в легдю Пушкина—Бородина, драгоценнейший документ из тетрадей русской лирики, расставаний: разумю словно застывшее в своей мерности продвижение молодческого рисунка на фоне горестного шага гармоний в музыке «Для берегов отчизны дальних». А ведь

рее эти звуки при всем разнообразии объединены пушкинским мастерством четырехстопности и выражают прекрасное качество русской волынности — ее распевистость, когда один звук мягко влечет за собой последующий, пленяя слух плавностью, во давни словам простор и время «проскользнуть», излияясь канцым слогом, снять каждой гласной и согласной. В пении генерального Шалляпина легко пропорхать эти свойства, колышьбы которых — русская речь и русская народная песенность. Одно из лучистых проявленияй распевности дано в русской романской лирике, сплавленной с пушкинским оппозиционированием словом.

Я мог бы легко присоединить к только что перечисленным звеньям романсов другие, им не уступающие. Они имеются еще у Даргомыжского и у Римского-Корсакова (достаточно напомнить «На холмах Грузии», «Редест облаков» и «Ненастный день потух»), в у Балакирева («Не пой, красавица»), и у Метцера (Похоронная песня: «С богом в дальнюю дорогу»), и у Юса («Царскосельская статуя») и «Сожжение письмов»), и у Рахманинова («Муза»), и у Глазунова («Вакхическая песнь: «Что смолкнул песения глас»). Это исказованно удивившийся невокальному композитору, превращенному симфонисту светлый, лучистый, ясный своим артистическим мироощущением гимн солиду, музыки и разуму, в мотором Глазунов наиболее близок соприкасается с мироощущением не только Пушкина, но и Глинки.

Следующая значительнейшая область союза «Пушкин — русская классическая музыка» это великая, всемирно известная область русской оперы. В ней живой родник русской культуры — пушкинская мысль во всех ее проявлениях нашла широкий простор своему развитию. Тут дело не в изображении пушкинской сюжетики, натолкнувшей композиторов на ряд названий опер. Бесспорно иное. Каждая из наиболее удививших русским классикам опер — это мировоззренческий круг в эмоциональной, определяющей зоне человечности, вершина нашего национального гения, и которой ведет ряд ступеней по сосуществующим с музыкой культурам. Возьмем пять популярнейших названий: «Руслан и Людмила» Глинки, «Борис Годунов» Мусоргского, «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» Чайковского. Их высокий профессиональный уровень и художественная зрелость, да самобытность, конечно, дают им полное право занимать в биографиях композиторов и списках их произведений первые места. Но их всенародная популярность воится, прежде всего, па отрывчивости, присущих им музыке — музыке повторяющей в своей красоте выражения человеческого чувства. В них музыка рождалась из столь высокой культуры сердца и чуткого к его попадам интеллекта, которая безусловно, в своей открытое-плзвованности, в своей чистоте, ясности и простоте принадлежала только Пушкину, его мысли, его мастерству, его словам, ли гравеням, его искусству, его стихам в прозе, его драматургии, словом, его мироощущению.

Я могу ограничиться сейчас лишь несколькими страницами заблуждений и обобщений по далеко не всем линиям русского музыкального театра, путем которых намечены помыслы и произведения Пушкина, но добавлю только, что все пушкинскоешло не только в музыку, рожденную его произведениями, а прояжало в музыкальную мысль остальных жанров — и в симфонизме и в фортепианную лирику. Пушкинское — это огромный кусок русской жизни и путей русского сердца, а потому оно составляет и глубокий слой в русской музыке, столь эмоционально чуткой и душевно отрывчивой. Наконец, русское пластическое проявление музыки — русский балет — тоже имеет коренную, теснейшую в естественности сплав с пушкинскими образами, ритмами в всем строем пушкинского искусства и логикой пушкинских мысли. Считаю необходимым

хотя бы об этом позомнил... Великие мастера русской музыки болеют. Чайковский Глазунов, даже вне пушкинской тематики мыслили по-пушкински, и Глазунов даже говорил, что в первых работах над «Раймондой» увлекался Пушкиным более всего. Глинка же в своем «Руслане» из пушкинских образности создал балетное действие в самой опере, как естественное исстремление от целого пластическое звено.

Пять выдающихся композиторов русской музыки прошлого века, композиторов-классиков, особенно ярко работавших в области русского музыкального театра, установили теснейшую связь с позицией и природой Пушкина и обогатили русскую художественную культуру ценностями, получившими мировую известность. Это Глинка, Даргомыжский, Мусоргский, Римский-Корсаков, Чайковский. То следуя пушкинской тематике шаг за шагом, то драматургически перерабатывая сюжетику и текст, они все держались за пушкинские образы как за основные насыщающие музыку проявления человечности. Характерны и действия живых людей, равно как и фантастические существа, порожденные народной фантазией и восполненные воображением поэта, обращаясь в музыку и становясь достоянием музыкального театра, получали новую жизнеспособность, новые образные краски и новую убедительность. Теперь уже трудно — при всех различиях в оценении и методе художественной обработки — отделить или оторвать Людмилю Глинки от Людмилы пушкинской, Татьяну Пушкину (пушкинского романа и стихах) от Татьяны (партических сцен) Чайковского, сцену со щипцами в «Сказке о царе Салтане» Римского-Корсакова от пушкинских стихов, столь живо и сочно расующих этот сказочный атлас. Даже попытки вернуть оперный сценический и путь сердца героя «Пиковой дамы» Чайковского к пушкинской повести, как их истоку, не увенчались успехом; оказалось, что оперы на тексты Пушкина, созданные русскими композиторами-классиками, получают свою общественно-значимую жизнь, уже неотрывную от жизни подлинников и параллельную им, развивая и наполняя музыкой пушкинские отрывочные зарисовки и всюду присущуюющее шедро пушкинское «я». Эмоциональные витки идут от пушкинской образной мысли и пушкинского жизнепрепятствия в музыку. Не пушкинские годы наплывают годы с Чернышевским, Некрасовым, Львом Толстым, Достоевским, и, конечно, Германом Чайковского наследием чертами, внесенными в тип неудачника десятилетиями, прожитыми русской общественностью в русской психике и русским интеллектом от времени Пушкина до «Пиковой дамы» — оперы 1890 года; все-таки цель забыть и не в одно мгновение, слушая гениальное, столь твердо доказавшее свою жизнеспособность театральное произведение Чайковского, что омузыкаленный образ Германа не рожден именем и только Пушкиним. Итти музыкального повествования в опере несколько иная, возникавшая под влиянием сложных наследствий и человеческой психики, но прядя путей сердца Германа, раскрыта и пушкинской повести, нашла в воспринимчивом воображении Чайковского чуткое развитие. Не менее любопытно эволюция характера образа царя Бориса Годунова, если сравнивать пушкинский чеканный образ с психологической нагрузкой, внесенной — незбежно — Мусорским, композитором народновластической эпохи и современником Чернышевского — Некрасова — Достоевского, в последовательных редакциях его оперы «Борис Годунов», оперы — уж до «Хованщины» — насыщенной атмосферой народной музыкальной драмы (идеей, выплынутой именно Мусорским, и взвешенной). Основная психологическая предпосылка всего действия — народная молва о неправедном царе, царе-пымочки, царе Ироде, летобублиде, столь мастерски поднятая Пушкиным на уровне трагедии со-вестви Бориса, человека, обладавшего крупным государственным умом и

изгледами просветителей. Эта предпосылка получает в посображении практического русского композитора-реалиста с его богатейшим «ощущением жизни русского народа в русской истории подлинную музыкальную опору. Мусоргский обладал глубоким пониманием задач русской музыки как музыки русского языка, русских интонаций. Всю жизнь он занимался этиими наблюдениями (единство музыкальных законов и человеческой речи и языки людей в явлениях произносимости, в психологических оттенках произносимости), отыскивая путь к типам и сердцам русских людей. Поэтому музыка получила у него решительно антиформальный характер, и значимость ее как в отношении молодежи, так и гармоничном поражала спокойствием и новизной всей своей гианти. воздействия через развязность языковых интонаций на слушателей, как живая действительность. Несколько не отступая от пушкинского образа царя-честолюбца, исполненного наилучших намерений, Мусоргский осветил его «человеское нутро» глубоко произывающими лучами психологического анализа по данным современной ему науки и по знакомству с общественно-политической литературой и русскими писателями, психохористами. Борис Годунов Пушкина нашел свое развитие — в опере Мусоргского силой музыки, получившей устроенную силу убедительности через наблюдение за психологическими процессами в человеческой личности и в народных массах (тут еще сыграло богатую роль тонкое и обстоятельное знание Мусоргским русской народной песенной стихии). Опять мы видим, как судьбы пушкинской трагедии, не теряя самостоятельности своего *славесного выражения*, получили в русском музыкальном театре реалистически обоснованное новое художественное оправдание и мировое общественное признание пред назначение. Недаром на выразительнейшей и убедительнейшей показательной и сценической трактовке образа «преступного царя Бориса» воспитался и вырос талант гениального русского певца Федора Ивановича Шаляпина, и русский композитор, отправляясь от Пушкина, положил основание величайшему обновительному движению в опере как народной музыкальной драме. Здесь еще особенно важно подчеркнуть, что Мусоргский, для попыти Глинки в отношении терминологии и каннатности в русской опере как драматургической реализации образа народа, остро дозировал пушкинскую концепцию; он внес в свой сценический пародные сцены потрясающей жизненностью сущности и исторической «суроковской» яркости, решительно повернув на реалистический фундамент все прежние привычные представления о роли и рамках сперных хоров. «Иван Сусанин» Глинки и гениальное опущение присутствия народа, как зерхового судьи пластителей, данное Пушкиным в «Борисе Годунове», очевидно, направили Мусоргского на этот смелый и проницательнейший шаг.

«Руслан и Людмила», величебная опера Глинки, хронологически предшествующая «пушкинским экскурсиям» Даргомыжского, Юон, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, была и осталась прочнейшей монументальной осью и опорой, альфой и смегой русской музыки в целом. По своему размаху, сочетанию щедрости и покоя, по богатству музыкального изобретения и неисчерпаемости фантазии, по гомеровской шире и ясности музыкальные образы и звукоопись Глинки в «Руслане» утверждают это произведение как лирико-эпический сказ о русском богатырстве. «Руслан» потребовал от Глинки гигантского напряжения сил и длительной, упорной, почти сырьей от любопытных глаз композиторской работы. Часто встречавшиеся в «бытной глинкографии», скептически настроенной и настойчивому труду Глинки и к его остро проницательному целому интеллекту, мнения о том, что Глинка *неприверед* долго тянул окончание своей оперы, надо решительно отвести. Стоит только рассмотреть стройнейшую, классически безупречную партитуру «Руслана» с

подлинным знанием дела и отдать отчет себе, сколько же надо затратить энергии и времени количества часов за вычетом житейских прилаг с их беспечной скучкой и напрасной тратой сил, и как пять лет созданияния этого музыкального эпоса русского народа покидаются инстинктивно по краткости сроков. Есть основания полагать, что одна из циркулировавших в бытность Петербурге легенд о Глинке, подавшая начало глинкинского «Руслана» в обстоятельствах беседах об этой опере композитора с великим писателем и не верившая в данном отношении более чем краткому упоминанию Глинки в его «Записках», могла иметь свою основу. Легенды многие, недостающее в этих «Записках», восполняли по чутью и догадкам существенных сообщений о Глинке и не раз оказывались пропасти. Глинка сообщает: «На одном из вечеров Ижуковского Пушкин, говоря о поэзии своей «Руслан и Людмила», сказал, что он бы многое переделал; я желал узреть от него, какие именно переделки он предполагал сделать, но прекратил кончину его не допустив меня исполнить этого намерения!». Устная легенда (Д. В. Стасов со слов сына Петрова) добавляла, что речь, все же, шла об общем смягчении пушкинской ярилой иронии над эпосом, о большем углублении образа Финна — что и заметно на том значении, каков Глинка придал балладе Финна... — затем, о попышении тощего повествования о дреевом былинном Кинесе, ибо музыкальная трактовка «Киевинами» Верстовским уже мало кого удовлетворяла. В знаменитой интродукции глинкинского «Руслана», по включенной в нее памятке о Пушкине в устах Банта видно, что при сочинении этой интродукции мысль о Пушкине как о вещем поэте не покидала композитора, и потому следы пушкинских намерений, возможно, действительно существовали в его первых предположениях, хотя до окончательного плана его беседы с поэтом не дошли. После неожиданной кончины Пушкина герой Глинки со всей серьезностью встал вопрос о переработке пушкинских поэм и, хотя в своих «Записках» он повествует об этом в скептически-шаловливом тоне, том этот отзывает горьким сожалением...

Из последующей переписки Глинки с В. Ф. Ширковым, самым интересным из либреттистов «Руслана», нетрудно видеть, с какой заботливостью композитор относился к работе, и, повидимому, всегда боялся раскрыть пушкинские нити. Он их и не потерял при всех препятствиях, нависавших над театральной концепцией оперы уже как реализуемого спектакля. Мы, современные советские музыканты, по собственному опыту знаем, и чему приводят неправдоподобные переделки лит-театроводов музыкально-драматургической, композиторской концепции опер и балетов: ведь композитор уже слышит и видит спектакль, осуществляется сценография или даже еще клавирам. Сульп, предрешающие направленность музыкальной формы и судьбы музыки, не слышат ничего и толкуют без почвы, взираясь на привычках режиссур и по спектакльским шаблонам. Каково же было Глинке с его гениальными оспающимися музикой слухом и его умом, поискающим в себе русский здравый смысл? Но все-таки он отразил пушкинское юное мироощущение и театральную восприимчивость Пушкина в своем «Руслане». Больше того, он, несмотря на непреклонную в сердце эпическом тонусе музыки замедленность стихотворной поступи, уберег там, где в тексте сохранился в неприкосненности пушкинский четырехстопный, легко парящий ямб, егоintonацию, его идентичность. При инженной помой читке Пушкина, вам привычной и по тему всегда торопливой, мы «стягиваем» в своем сознании напевно intonационную природу его стиха, «тело стиха», тогда как даже отвлеченно

* М. И. Глинка. Литературное наследие, т. I. М.—Л., 1952, стр. 180.

представления в пушкинском стиховом преложении лают и шлют и дышат, как стихи. Именно музыка Глинки, ее ритмо-интонационная образность не могла не напитаться смышлением живых пушкинских интонаций, и, транслюируя пушкинский стих по музыке, полен неболей сближала его темп и строй. Однажды В. В. Стасов, которому год рождения был 1824 и которому в год смерти Пушкина минуло 13 лет, и рос он как остро воспринимавший мальчик, прочел мне, бывучи уже глубоким стариком 81-го года, пушкинские стихи из только что полученного им отечественного тома тогдашнего академического издания сочинений Пушкина. Его лицо заметно побледело, глаза осветились, а голос изменился неизвестно более; на расстоянии выше 60 лет я услышал отражение интонационности пушкинского времени и ту манеру чтения стихов, для меня в 1905—06 году совсем запою обаятельный. Но, главное, в ней был отражен тональный и глинкинский молос!

Тот же В. В. Стасов заставлял меня много-много раз наигрывать ему ballade Филиппа и другие сохранившиеся в глинкинской мелодии пушкинские «стиховые лады» и упорно вытравлял те или иные интонации даже в столь недавленной фортецизацией фотографии вокальных интонаций, уверяя, что Глинка владел «зеркалом пушкинского чтения» в своем, особенно романеском стиле. Любя такие совершенные образы лирики Глинки, как романе Ратмира «Она мне жизнь, она мне радость», персидский хор «Ложится в поле мрака почной», а из высокогорной лирики молодию «Я помню чудное мгновенье» и испанские романсы «Инесилья» и «Ночкой зефир», Стасов наслаждался их стародарным ароматом пушкинского произношения. Но это не все: Глинка в своем «Руслане» действительно слухово-осознательно противопоставил мудрому наставничеству Фияна с его северным зорким мироощущением, что и сам Глинка и Пушкин не могли не чувствовать в себе соблазны грез с Востоке, как звенья тогдашних артистических и художественных «странических» устремлений, порожденных культурой романтизма. Глинка к тому же музыкой реализовал эти грезы внесением в ткань «Русланы» подлинных восточных напевов и тем самым, через связь с пушкинской орIENTальностью, внес в русское музыкальное искусство образы музыки с Востоке, «тех пор сопутствовавшие воображению, пожалуй, каждого видного композитора».

Наконец, лирика русской испытываемой тоски в образе Гориславы (преображенная пушкинская пастушка, подруга земляка Ратмира) родила образы Глинки с элегическими обликами пушкинских «юных пленин» и русских дев, столь часто посещавших его поэтические помыслы. Стоит лишь только мысленно пробежать в памяти стихи Пушкина, посвященные Марии в «Бахчисарайском фонтане», Людмиле и ратнировой пастушке в «Руслане и Людмиле», черкешение в «Кавказском пленнике», Татьяне и Ольге в «Евгении Онегине», Марии в «Полтаве» и безымянными женскими образами во множестве стиховых звеньев, а затем сравнить их с задушевными лирическими странницами Глинки, Даргомыжского, Юи, Римского-Корсакова, Чайковского, вищевинским стилем и пластикой пушкинских восхвалений русской девушки и русской женщине (в особенности ее природной красоте, излучающей этическое обаяние), — нельзя не поразиться внутренней, глубоко душевной связи пушкинской мелодики стихов с наполнистью основных вокальных линий и их ударов у русских композиторов. И тут и там слух наш овеивает прекрасное чувство меры и кристальность помыслов, не затмевая превеличенней чувствительностью даже в моменты страстных порывов; правда, чувства всегда сохранена, но страсть, исказжающая человечность, всегда умеренна искусством. В этом качестве в русском стихе и эпиконце, обусловленной

воздействием пушкинской яности, живет и упорно держится что-то светлое от античной поры художественного мироощущения. Глиник наиболее склонен передавать черты искусства — родные Пушкину и наследие которых его поры. К нему очень привлекалась порою Римский-Корсаков, но только в своих пластических романах, чем в своих операх-сказках. В стройности интонаций Римского-Корсакова там, где он эстетически опирается на Клиника и Пушкина (неизменно с использованием стиляхов первого, т. е., например, в некоторых симфонических произведениях: «Сказка», антракты в «Сказке о царе Салтане», оркестровые монологи и «Золотом петушком», где стихи — программа или симфонический образный подтекст), чувствуется порой заметное удаление от темперы пушкинской поры и пушкинского всегда реального мироощущения; начинается заморозка чувства и хладеет излишь мысли¹. Это безусловно дает себя знать в опере «Модарт и Сальеря», хотя и написанной на неизменный пушкинский текст, но потерявшей, имхо, плавь пушкинских мыслей. Особенно, если сравнить данную опору с «Каменными гостями» Даргомыжского, в которой пушкинское слово красуется в тонком сочетании с музыкальной оптратой, то нельзя не почувствовать, что Даргомыжский еще не потерял живого ощущения пушкинских интонаций, тогда как Римский-Корсаков лишь почтительно гравировал пушкинские словесные рисунки. Иное дело, когда мастер русского оркестра Римский-Корсаков выступает как блестящий иллюстратор пушкинских сказок. Этот «звукописец», он развертывал побеги своих первых портретов на пушкинской основе [...] сочиняя в приюте «музыкальные превращения» пушкинского «стрословия». Я говорю об операх «Сказка о царе Салтане» и «Сказка о золотом петушке». Их покрывала ткань очень постри и своеобразная, ибо Римский-Корсаков пасындил ее многообразными стилистическими вариантизмами и русских песенных жанров ци отзывами русского ориентализма. Мелодика, во многом порождаемая оборотами пушкинского блестящего стихотворного сказа, гибко следует там, где сохранился пушкинский стиль или имитируется его страй, — узорным, затейливым оборотом пушкинской речи (ведь в сказках слышится даже голос поэта). Но при всем том, оркестр Римского-Корсакова, красочный и богатый рисунком русских народных вышивок и геометрическими формами деревянных изделий, конечно, в самостоятельно музыкальной перestroичке вмешивается в каждый подходящий момент действия, чтобы, прорыв словесного сказа, восполнить его или, вернее, доказывать инструментальной образной языку. Злукосинтез описание Салтана и Додолова показывает, музыкально наглядны зарисовки, а точнее: расписан, понадуй, даже фресковыми звукописи моря, звезд, бояки с Гвидоном и Мильтрой, бегущего корабля, трех сказочных чудес и, паконец, русского сказочного мира — это действительно сказки, рассказанные музыкой, сказки симфонично, никогда не теряющие присущих русскому стилю сказочных прекрасных реалистических черт ни в передаче образов, ни в ходе действия, ни в очеловечении природы, ни даже в вымыслах фантазии. В последнем отношении Римский-Корсаков владеет талантом, достойным соперничать с пушкинским мастерством, по средствами звукописи. Образ сказочной Лебеди-птицы, один из фантастических в плепительницах в музыке оперы, вполне отвечает пушкинским стихам, и лучше них об этой группющейся звучащей лирице не скажешь:

А сама-то величава
Ныльвает, будто нава;
А как речь-то говорит,
Стово реченьем журчат.
Молвать можно справедливо,
Это дово, так уж дово.

Очень трудно в словесных сообщениях даже приблизительно выразить представление о высоком поэтическом мастерстве «превращений» пушкинского жемчуга слов сказки о музыке. Надо их слушать, но еще и уметь слышать. С чем можно сравнить такое искусство по образной вычуряности: ни, хотя бы с овидиевскими метаморфозами, особенно с теми из них, где римский поэт онукает миф тональным лирическим узором. Это и свойственно Римскому-Корсакову. Но у Овидия поэзий «превращений» управляет слово, а у Римского-Корсакова в руках чародейная сила: симфонический русский оркестр с присущим ему ласкающим слух и воспроизведением колоритом тональной поэтической направленности.

В чистом лирическом мастерстве музыкальных пейзажей Римского-Корсакова пушкинское воздействие слышится постоянно. Конечно, опо-всегда панцири в романсах на тексты Пушкина (папюмю «На холмах Грузии», «Редеет облаков») и в операх, и в симфонической «Сказке», иллюстрирующей пушкинский пролог и «Руслана», но, думается, без восприимчивости и пушкинскому лайзеру Римский-Корсаков не создал бы таких проникновенных квартетов русской осени, как в «осенний сказочник» «Кашей Бессмертный», хотя и не рождением непосредственно пушкинским текстом.

Не столько звукоописательно или программно-образно, сколько непривычно тональными намеками и «звукописью» психических состояний» вносят пушкинское чувство природы в свою музыку Петр Ильич Чайковский. Лирика русской усадьбы, полей, рощ, парка сказывается в гениальности по своей простоте, задушевности и напевности — качеств, идущих от детской-простодушной влюбленности в «тихость» русской природы, — партитуре его «Евгения Онегина». Можно без конца говорить, почему Чайковский именно так, а не иначе либретто сознавал роман Пушкина, но нельзя не податься глубокому обаянию музыки, внушенной таким прочтением «Евгения Онегина», как это удалось величенному композитору: так прочесть можно только раз, в особенных обстоятельствах жизни, словно перенеся в музыку блески сердца поэта. Очень чутко читал он смысла, в свое время, композитор Шумах стихи Гейне и разгадал их скорбную иронию. Но спустя молодчины Чайковский за малость в осенью любил Татьяну и за романтические грязи Ленского и за скромным усадебным бытом уловил пушкинский тон ощущений русской природы. На мой взгляд, жизнеспособность и неувядаемость лирики «Евгения Онегина» Чайковского в сильной степени обусловлена и этим качеством — чувством пушкинской психики, пушкинского восприятия окружающей действительности, в пору поэтизации «тригорских усадебных впечатлений». Пело тогда сердце поэта в высокой напряженности его воображения передалась музыке великого мелодиста, как чутко настроенная музика.

Я не могу сейчас дальше углубляться в тему «Пушкин — Чайковский», ибо не так давно был очень увлечен пигиационным анализом самой музыки «Евгения Онегина». Но мне хочется в заключение напомнить о нескольких театральных произведениях, налетах стихами мысли о Пушкине, занимающих несколько особую и своеобразную линию в русской «Музыкальной пушкиниане» и потому достойных внимания. Находимо еще раз о Пушкине у Даргомыжского. Начну с «Руслана», давно и до сих пор опуляризированной опере в силу своей мелодической привлекательности и своих ярко выразительных реалистических речитативов. Первый акт «Руслана», даже при психомимическом тексте Пушкина, остается ярким примером русской бытовой драмы, воззвавшей до трагической остроты, — драмы русской крестьянской девушки, близко соприкасающейся с множеством подобного рода «участей», девичих и женских, в условиях

помещичьей действительности. Несмотря на романтическую оболочку да-
лекой старины, Даргомыжский, по свойствам своего таланта, придал
своей трактовке Пушкина именно бытовой реалистический, сказочный харак-
тер, и тем самым обеспечил за своей спорной долгими сценическую жизне-
способность. Иная, к сожалению, судьба постигла его другое, вдохнов-
ленное пушкинской лирикой произведение — талантливую оперу-бу-
леон «Горжество Вакха». Даргомыжский лумнал здесь продолжить линию
глинкинской, восторженной и светлой гимнической музыки Радости и
Дружбы, а также, через сочетание пения и танца, восстановить культуру античности, столь ярко проявившуюся у юного Пушкина. Балеты на пушкинские темы не были новостью в даглинкинскую пору русского театра
(сюжетами послужили и «Бахчисарайский фонтан», и «Кавказский плен-
ник», и «Руслан и Людмила»). Но Даргомыжский в «Горжестве Вакха»,
то ли догадавшись, быть может, о театральной канве замысла, то ли
стремясь повторно пропустить пушкинскую сочно-жизненную черту лирики,
внес безусловно верную синтетическую струю в пушкинский музыкаль-
ный театр, соединив слова и танец в единую пластическое зрелище, как те-
атрализованный гимн Радости (в 1843 году «Горжество Вакха» вошло
праздничные канты, а в оперу-балет было обращено композитором в 1848
году). Не на глашном троне русской пушкинской музыки оказались два
года спустя музыкально-лирической транскрипции поэмы «Кавказский плен-
ник». Первая поэтическая принадлежала выдающемуся лирическому талан-
ту А. А. Алябьеву (1787—1851), автору знаменитого «Соловья» и множества
романсов, среди которых пушкинская серия занимает одно из вол-
ничающих своей непосредственной близостью к эпохе поэта мест. В рус-
ском издании «Музыкального словаря» Римало было сказано про оперу и
другие произведения Алябьева (кроме указания на популярность некоторых
романсов), что «сочинения эти теперь совершились забыты». К счастью, теперь, в советскую пору русского музыкального, почти каж-
дый год открывается неизвестные рукописи или затерянные памятники музыки
Александра Александровича Алябьева и очень радуют своей лириче-
ской страстностью в задушевности, расширяя границы пашних представлений
о его таланте и способностях и охвату многообразных жанров. Музыка,
лирически-изволнико иллюстрирующая ряд сцен поэмы «Кавказский плен-
ник», содержит эпизоды, основанные всецело на тексте Пушкина
(диалог черешенки в пленнике, сопровождаемый ритурацией ор-
кестра, чернесская песня: «В реке бежит гречумий вал»). И если тут пушкинское
слово еще не звучит в тесном единении с музыкальной интонацией,
как потом у Глинки, у Даргомыжского, Мусорского и других, то
родной жизненной судьбы Алябьева «том изгнаничества», как романти-
ческое настроение, сообщает музыке красный влагический пушкинский
аромат, хотя в этом произведении еще сильно ощущается эпоха, когда
музыка скорее писалась «под стихи Пушкина», чем выражала его слова,
сама достигнув тонкой опущенности и глубины чувствования в пушкинское
мироощущение. Что касается оперы «Кавказский пленник» Юп (первая редакция, 1857—58 гг.), пынкапного лирика и человека разно-
сторонне одаренного, одного из первых реалистических и пламевых сочин-
ников знаменитой балакиревской группы («Могутая кучка»), то в своем
соприкосновении с Пушкиным он оказался проницательнее в нескольких
романсах, чем в упомянутой опере, «рутиной до бесстыдства», по реак-
ции выразению Чайковского. Это, пожалуй, и правильно в отношении
строк «Кавказского пленника». Но в опере пальцо следы «младости ли-
рики» Юп, сближающие эту пору его таланта с романтическими юными
вспышками пушкинских Пушкина. В таких следах, ддающих от «слав-
янства» в «романтических европеизмах» Юп, есть своеобразное оба-

яние, и на пушкинской стезе русской музыки она носит свои приметы (это и в романсах). Но сорваться с пушкинскими характерами, пейзажами Камбаза или лирикой русского изгнанничества Юон было не под силу. Все, к чему он прикасался, получало в его музыке, решительно не наделенном симфоническим развитием, мягкий, женственный колорит. Он и как острый публицист, и музыкальный писатель также не поддавался до понимания мужественности и смелой концепции «Бориса Годунова» Мусоргского. Чужеземные вершины музыки он постигал с прониданием, но русские вершины ему оставались малодоступными. В зрелую пору своей жизни, попытавшись еще раз обратиться к Пушкину как оперный композитор, Юон со своим уже побледневшим и постаревшим, хильчым лиризмом напрасно коснулся драгоценного сюжета — пушкинской «Капитанской дочки». Этую его оперу даже нельзя воспринимать как догорающий луч залетов «многучей кучки».

Еще при жизни Чайковского стали заметно подниматься истинные психодрамы молодой поросли московской группы лириков, и среди них глубоко русское дарование Сергея Рахманинова. Первая опера его по Пушкину «Алеко» встретила сочувствие. Побеждала сложность таланта, но широкого дыхания в музыке еще не было. Сюжет требовал наилучия в музыке «чувствия степи», а были лишь намеки на это. Чувство заменилось пафосом консерваторских школьных грез, и музыка во многом шла мимо Пушкина, будто подписываясь за него. Иное дело, когда Рахманинов соприкоснулся с суровым стилем и страстью «Скупого рыцаря». Эта опера достойно занимает третье место* в плеяде «музыкальных драм на подлинном пушкинском тексте», т. е. вслед за «Каменными гостями» и «Моцартом и Сальери». Пушкинское слово «продекламировано» музыкой мужественно и благородно пафосно. Монолог Скупого у сокровищ оказался очень выразительным и вызывающим трепетintonациами венгерской, альянной страсти.

Широка и обильна полоса русской музыки, принадлежащая Пушкину. В своем сообщении я лишь робко попытался пройтись по ней, отмечая ее борозды и межи, вслушиваясь в музыку наших классиков. Перед их мощью, размахом талантов и жизненной свежестью в зрелостию интеллекта деспытывашь невольную робость! Вслед за нашими классиками, но уже в советскую эпоху новых всходов в русской музыке вливание Пушкина не иссякало и продолжает сказываться вплоть до наших дней. Но об этом нужны и вовсе слова.

20—22 марта 1946 г.
Москва

* Это место не удалось замкнуть «Пиру во время чумы» Юон.

ИЗ КНИГИ
КЛАССИКИ И СОВРЕМЕННЫЕ ПИСАТЕЛИ
НА ВЕЧЕРАХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
И ОБЩЕСТВЕННО-РЕВОЛЮЦИОННЫХ
ПРАЗДНИКАХ

ГОГОЛЬ И МУЗЫКА

Творчество Гоголя навело в русской музыке приветливый и маскообразный отпечаток. Это не удивительно. Поэтические страсти его украинские повести не могли не увлечь воображения композиторов. Романтические стороны гоголевского дарования, калпизи и прихоти его фантазии нашли блестящие отражения в операх Римского-Корсакова. Чайковский в Мусоргского и притом в различных направлениях. Римский-Корсаков, например, стремился преобразить фантастику Гоголя путем музыкальной мифологизации сказочных эпизодов и внесения эпических черт в бытовые сцены и характеры. Это особенно заметно в его опере «Ночь перед рождеством», называвшей композитором баль-коллаж. Наоборот, Чайковский драматизировал и углубляя поэтический описанный Гоголем быт в сторону большего подчеркивания индивидуальных переживаний действующих лиц. Его «Черепахи» — яркая лирико-эмоциональная опера, где был терян специфически национальный колорит и где сама сказочность (например, в реальном облике чорта) становятся предметом лейт-стейтственностью. Мусоргский в своей «Сорочинской ярмарке» стремился, погаджому*, к сочной живой реально-бытовой комедии. Целью его было завлечь в образной и глубокой музыкальной речи оттенки и колорит украинской речевой интонации, чтобы возможно жизненнее подойти к поощрению в музыке, как в звукоискусстве, всех деталей гоголевского замысла.

Можно только жалеть, что «Сорочинская ярмарка» должна падти в чужих редакциях (Юи или Черепахи). И другой опыт Мусоргского — опыт претворения в музыке комедийной прозы Гоголя путем перевода на музыкальный язык «Ночь-бы» — остался незавершенным. Опыт этот касался деревенских и смелых замыслов и в свое время (1868 г.) выпал недоразумение. Теперь же остается только жалеть, что композитор написал лишь четыре сцены I акта.

Оперы остальных композиторов, сочинявших музыку на гоголевские сюжеты, интересны лишь в историческом отношении. Пожалуй, что кроме несколых лирических чистых страниц Сокальского («Осада Дубно») и несколых приятных, благодаря правдивому отображению бы-

* «Погаджому» — потому, что приходится судить по неоконченной опере и по некоторым замечаниям и указаниям о ней в письмах композитора.

тогого коморита, эпизодов в операх Лысенко,— там не найти почти ничего сильного и ценного для нашей эпохи. Ценного — в смысле яркой изразительности и изобретательности музыкального языка. Вот часть таких опер: «Страшная месть» Кочетова, «Кузнец Вакула» Соловьевса, «Тарас-Бульба» Юсупова, Трапезник и др.

Отметим еще, что Серов в юности увлекался мыслью об опере на сюжет «Майской ночи» и кое-что сочинил для нее, а позадолго до смерти начал работать над «Ночью перед рождеством».

Вероятно, гармонизация малороссийских песен, украинские хоры, а также оркестровые сочинения Серова, как, например, музыкальная картина «Гонки», вызывали этой работой над гололедицами повествения или, по исключительным случаям, под влиянием таких замыслов. Помимо опер гололедицкие тексты мало использованы для музыки: два красивых хора Кастильского «Ох, тройка, тыца тройка» и «Поляне погладные» (из XI главы и конца первой части «Мертвых душ») заслуживают здесь не только простого упоминания, но и рекомендации как своеобразный опыт «озвучивания» проповедей Гоголя или окружения ее широкой и раздольной песенной стихией.

Наконец, надо приложить внимание, что в операх на гололедицкие сюжеты именно мелодическое начало и песенные стихии в ее разнообразнейших преломлениях являются самым главным и влиятельным из всех организующих оперное действие музыкальных элементов, своего рода первоэлементом. Поэтому русские композиторы вполне полагают, что они исполнили завет Гоголя, высказанный им в «Петербургских записках» 1835 года: «У нас ли не из чего составить свои оперы? Опера Глинки есть только прекрасное начало. Несколькоими замечательными строками раньше до этого утверждения Гоголя с постороном сам определяет значение и воздействие песни: «Покажите мне народ, у которого бы больше было песен. Наша Украина знает песни. По Волге, от верховья до моря, на всей веренице блекущихся берегов заливаются бурлящие песни. Под песни рубятся из сосновых бревен избы по всем Руям. Под песни мечутся из рук в руки кирпичи, п, как грибы, вырастают города. Под песни баб пеливаются, жаждут и хороятся русский человек»... Не выпадают из прекрасных слов Гоголя целиком, ибо думаю, что они всем известны, а если мало известны, то вполне доступны для ознакомления. Нельзя молчать и оставить без внимания его статью «О малороссийских песнях» и не полюбоваться пынкими восторженно-романтическими фразами о музыке и «Арабесках»...

Все поэтически светлое и жизнерадостное у Гоголя, все воззывающееся до эпического спокойствия и величия, его чувство природы и любовь к быту нашло отражение в музыке Римского-Корсакова, — в двух операх: песенной «Майской ночи» и лирической «Ночь перед рождеством». Все глубоко человеческое, страстное и вместе с тем скорбное, любовно-ласковое и вместе с тем до боли искучное, дразнящее чувство — нашло свое выражение в «Черевичках» Чайковского: «Ведь люблю и мучу», — поет Оксана, эти слова ее могут служить эпиграфом ко всей опере. Чайковский пошел к Гоголю с иной стороны, чем Римский-Корсаков: резко контрастно, через противоположение гротеска (Чорт и Солова) и неизбывной печали. Его характеристика Оксаны, сотканная из смеси противоречивых настроений — девичьей тоски и задорного юккства, до сих пор еще захватывает спешей искренней и проникновенной музыкой, своей щедрой мелодикой. Но любопытнее всего наблюдать в операх Римского-Корсакова, Чайковского и Мусоргского глубоко различное тройное отражение юмора Гоголя. У Мусоргского в одном случае это эддеровый бытовой комизм — соч-

* Цитирую по изданию А. Ф. Марка, т. XI, 1900, стр. 155.

ний смех, при невозможности точном отражении украинской весенний ме-
ний смех, и наивно-образных речевых пигментов. Так— в «Сорочинской ярмар-
ке» и в другом случае — в «Женитьбе» Мусорского смыщется жуткий
гротеск «Шинели» и «Мертвых душ». При упорном стремлении сохранить
возможное точное в музыкальном прочтении изгибы «бывшего» челове-
ческой речи композитор и этом первом опыте передачи Гоголя подошел к
нему близко и проникновенно, чем вложедетвии в эскизах «ярмарки»,
Гоголь мещанин будней («Женитьба») смысне в музыке Мусорского.
Чем Гоголь солнечного малороссийского юмора, весених и зимних ю-
зеров и почек.

Чувство природы, наивно-гоголевскими описаниями, поэтичес-
ких симфонизировал (выразил в инструментальных эпизодах своих опер)
Римский-Корсаков, особенно по вступлению к «Ночи перед Рождеством»
и там же — в изображении чудесного полета кузнеца Вакулы за черевич-
ками в Петербург обратно. Фантастика, природа и быт, поэтические-
музыкальные описания и музыкальный фольклор (народная поэзия) соста-
вляют действительный фон обеих опер Римского-Корсакова, а юмористующих
лиц отличается у него добродушным, пышным весельем и простодушным
смехом. Ни гротеска, ни, тем более, сарказма здесь нет. Наоборот,
Чайковский пишут в своей опере почти все, что связано с изобра-
жением природы, фантастические же эпизоды повести стремится возмож-
но ближе «приспособить» к действительности. Он «одушевляет» метель
и вносит в нее эти человеческих голосов, так же как для передачи хо-
лода и чувства одиночества Вакулы, убежавшего в отчалин прочно на
деревни, в поле, в глуши, — он пользуется женским хором, причитываю-
щим монотонно наизнанки фразы, словно бы застыло и оледенело скоп-
ленное сердце! Чорт у Чайковского охарактеризован очень метко, очень
ближко и описанию, сделанному самим Гоголем (спереди немец, сзади
стрижачий!); ритмы и насыты, присущие этому характерному персонажу
комедийного порядка, своей остротой, а также юрким и суетливым скла-
дом, великолепно передают его роль: «мутить» и тем самым продвигать
от эпизода к эпизоду неподвижное по существу действие. Ничего сперхъ-
естественного в этом чорте нет: скорее он веселая маска из народной им-
провозглашенной комедии, «влюбленный скоморох», которому не везет в
его похождениях... Юмор Чайковского в «Черевичках» отличается сво-
ими несколько металлическо-сkeptическим оттенком, кроме тех эпизодов,
где выступает острый гротеск и где композитор стоит ближе к Гоголю
«петербургским вымыслам», чем к пасичнику Рудому Пашку.

В русской симфонической (по оперной) музыке Гоголь не отражен.
О программной уральской симфонии («Тарас Бульба») мечтал Глинка и
написал, было, первую часть и начало второй части, «но, не будучи в
силах или расположения выбиться из немецкой колеи в развитии, бро-
сила начатый труд»*. Сопровождавший Глинку в его поездках испанец
Дон-Петро истребил этот эскиз.

О танцевальной оркестровой пьесе Серова было упомянуто. А дальше
можно только предполагать и догадываться, что в русской инструмен-
тальной музыке многое в области гротеска и сарказма наивно мрачны-
той можно расслышать и в современной музыке во многих фортепианных
произведениях, как, например, «Сарказмы» Сергея Прокофьева.

* «Записки» М. И. Глинки, стр. 237 (СПб., 1887).

ТУРГЕНЕВ И МУЗЫКА

[...] Надо сказать, что и Тургенев и Виардо были во многих отношениях пионерами русской музыки во Франции. Из русских композиторов Тургенев питал, совместно с Виардо, симпатии к Чайковскому, хотя и выступал противником приспособления «Евгении Онегина» для оперы*.

Таким образом, в концерте или музыкальном собрании, связанном с именем Тургенева, не будет ошибкой исполнить первый струнный квартет и романсы Чайкоского (но только не позднее 1883 года, т.е. не дальше отр. 47). Виардо пела романсы Чайковского и успешно содействовала ознакомлению с его творчеством европейских музыкальных кругов. Упоминавшийся в «Клара Милич» романс «Нет, только тот, кто знал, входил в ее репертуар**. Глинку Тургенев оценил не сразу и по всему случаю не юные годы. В своих «Литературных и житейских воспоминаниях» он сам признается, что на первом представлении первой оперы Глинки «просто скучал». Хотя при этом виде упрека себе прибавляет: «Но музыку Глинки я, пись-таки, должен был был понять***.

Итак, по всем имеющимся данным, можно предполагать, что Тургенев тяготел к музыке очень сильно (в тех же воспоминаниях, в одном из собеседований с «человеком в серых очках», он говорит: «и музыку люблю»), и в тяготении к ней, как стихийному явлению, мог даже изменять своим же основным вкусам и симпатиям к музыке классической, устоявшейся, и к музыке «хорошего тона», не раздражающей слуха неожиданными перекошатостями и причудами. Измену этим возварениям надо видеть в трогательной привязанности Тургенева к родной песне — с другой стороны — в признании им страшной заклинательной силы музыкальной стихии, с которой он соприкоснулся неизвестно как в которую глубоко ощущил («Призраки», «Клара Милич» и «Песнь торжествующей любви»). Надо еще сказать, что Тургенев понимал толк в исполнении и не был только пассивным слушателем, глотающим звуки. Все переданные им в его же рассказах музыкальные впечатления и описания процесса пения или игры изобилиуют меткими и обоснованными критический взгляды и, вместе с тем, яркость восприятия. Нельзя миновать изумительного изображения музыки Лемма в «Дворянском гнезде», красивого сопоставления в «Переписке» («Веселая музыка долетала до меня редкими приливыми, особенно помню я трель маленькой флейты среди глухих возгласов труб; она, казалось, порхала, как бабочка, вокруг моей лодки») при описании поездки на лодке по Неаполитанскому заливу; ощущений Арапова, Фабия и Валерии, слушателей «Певцов» и т. д. Таким образом, музыкальный кругозор, вкусы и манера восприятия музыки были у Тургенева в высшей степени богаты, широко и глубоко развиты. Поэтому и посвящаемые ему программы музыкальных собраний или вечеров могут иметь различное содержание: от образцов (нижеуказанных) русской народной песни и романсов Глинки (например, «Я помню чудное мгновенье», «Только узнал я тебя») и Чайковского до штильянских арти (Модерта, Рюсселя, Беллппи и Доницетти), переложений для голоса с фортепиано нескольких мазурок Шопена, сделанных Виардо, отрывков из опер Глюка («Ифигения», «Орфей»), Мейербера, Гупса, а также романсов и

* Отзыв Тургенева об «Евгении Онегине» Чайковского есть в письме к Толстому («Первое собрание писем Тургенева», СПб., 1885, № 274, стр. 340).

** Там же, письмо № 155.

*** В письмах Тургенева встречается еще несколько отзывов о русских музыкантах и их сочинениях (о Липшине — отрицательный отзыв, о «Демоне» Рубинштейна — тоже, о «Каменном госте» Даргомыжского — тоже).

арий других французских музыкантов 60—70-х годов. Тургенев был знаком с большинством композиторов (Гуно, Годер, Сен-Санс, Йалло, Массе, Галеви и др.) и пиртуозами (Вениаминский, Сарасате, А. Рубинштейн) в области скрипки, рояля, виолы. Следует только, выбирать музыкальных произведений увлекающегося еще щеголем пиртуозного характера, от произведениями фантазии Вениаминского не «Красный сарафанд» и «Огеддаю копия» до блестящих произведений фортепианно-салонного стиля. Наилучшей целью таких программ было бы восстановить по воспоминаниям и другим источникам художественную атмосферу, близкую Тургеневу. Материал в этом отношении имеется обширный и может служить неисчерпаемым руководством для истории музыкально-литературно-художественного быта тургеневской эпохи*.

КОЛЬЦОВ И НИКИТИН В МУЗЫКЕ

Почти все, но не все основные мотивы поэзии Кольцова нашли свое отражение в русской музыкальной лярике. Зато почти все более или менее известные композиторы, а особенно стоявшие ближе всего ко вкусам среднего общества — в культуре «домашней музыки» композиторы-дилетанты, нашли в стихах Кольцова благодатный для музыки материал. Конечно, музыканты пленяли сочность и свежесть кольцовского языка, его неподдельную, непосредственную и не оторвавшуюся от красильской поэзии выразительность и мелодичность. Эти свойства вызывали желание петь стихи Кольцова, т. е. создавать романсы и песни, в которых мелодическая линия способа доступностью, простотой и ясностью гляделась бы над всеми другими музыкальными элементами и находила бы живой отклик в душе слушателей. Стоит лишь взглянуть на громадное (свыше сотни!) количество фамилий композиторов, поражающее при взгляде на «список стихотворений Кольцова, положенных на музыку**», чтобы сразу же отдать себе отчет в притягательности его испепеленной поэзии. А это число, как и список, далеко не полные! Кажется, что никто из людей, мало-мальски способных сочинить «сборный», полузаимствованный наезд, не мог пройти мимо соблазна стать композитором «ко вспоминанию» кольцовских песен. Был захват их, как свои песни. Несмотря существуют даже безымянные романсы в «цыганских сборниках» — на тексты Кольцова.

«Положение» его стихотворений «на музыку» началось уже с конца 30-х годов и шло, чем дальше, тем шире и глубже в двух противоположных направлениях: в сторону цепосредственных «чапней» среднего городского обывателяского вкуса и в сторону идеализации поэзии Кольцова в области серьезной, осознавшей себя, своих средств выражения и художественные задания, культурной музыки лысящих культурных словес. Уже в 1839 году Глинка сочиняет на слова Кольцова один из своих лучших романсов: «Если встречусь с тобой». Но, конечно, 40-е и 50-е го-

* Библиографическая сводка такого рода материала имеется в «Тургеневском сборнике» под редакцией Панкова (изд. «Огни», СПб.).
** «Академическая библиотека русских писателей», вып. 1. Полное собрание сочинений А. В. Кольцова (СПб., 1909).

ли русской музыки нельзя мерить только по Глинке, по Даргомыжскому или по Балакиреву. Это были годы стихийного разлива бытовой музыки с ее непосредственной эмоциональностью. В простодушных, написанных на лету песнях и романах высказывали и изливали свои чувства, реагируя на жизнь, вновь выступавшие общественные слои: от экзополисии еще позиции столичной и провинциальной интеллигенции и высшего купечества до различинцев и мелкого мещанства. [...] Образовалась сложная по составу городская песенническая лирика: в ее колиши и крестьянская песня, и цыганская стихия, и явления заурядного романса! По тому своему эта лирика была с «надрывом»: грустная и печальная, она колебалась между двумя крайностями: наивным унынием и отчаянным запором. Гурилев и особенно Варламов стали посителями этих величий. Под них же подпал и Даргомыжский, как во многих романах своих, так и в «Русалке».

Вот феномен, на котором во множестве стали вырастать песни и романсы, русские и цыганские, провинциальные и столичные, на тексты Кольцова. Когда в конце 50-х годов выступил с серией своих первых романсов Балакирев — он, строго говоря, стоял на перепутье. Значение творчества Балакирева стало усиливаться по мере того, как он пытливо, упорно приподнимал воздействие бытовой импровизационной лирики и шел к высокодуховственному идеалу. Шестидесятие годы с их волнами общественного подъема обеспечивали этот путь и не только поддержали стремления Балакирева и примикинувшей к нему дворянской молодежи, но и возвелили Даргомыжского (кто Даргомыжский «Каменного гостя» — конец 50-х годов — не сравним с Даргомыжским «Русалки» — начало 50-х годов).

Отображение лирики Кольцова в музыке соответствовало в общем эстетике русского общественно-музыкального сознания. Иной вопрос, оттого ли эта искренняя, испрятанная лирика вдруг за ростом музыкальной идеологии? Трудно сказать. Конечно, «Приди ко мне» Балакирева бесконечно выше популярнейшего в свое время «Хуторка» Клиновского (б-е издание в 1863 году) или «Перстелечка» Варламова и «Не скажу никому» Дютиша, но, прибавлю: смотря по тому, где и как! Но следует забывать, что Кольцов в претворении Варламова, Гурилева, Булахова, Клиновского, Дютина, Дютиша в многих других проявил во все звуками русского быта, от скромной провинциальной мещанской семьи до московского дворянского салона.

В дальнейшем, ради сокращения места, придется рассматривать совместно музыкальную лирику Кольцова и Никитина, — во многих отношениях его наследника. К тому же основные мотивы их творчества — общие: природа, быт и непосредственно эмоциональные реакции пробуждающегося личного сознания на окружающую жизнь. Отсюда грусть и тоска из-за несостоевания помыслов в мечтаний с действительностью. Отсюда же, с одной стороны, поиски счастья и улады в любви, а с другой — робкие опыты философского обоснования: «Думы». Так у Кольцова и почти так у Никитина, лирика которого более городская, книжная, «опосредованная» — в чем и сказалась разница эпох. Но тоска, скорби и боль у них общие. Оба они сковывали жестоким бытом. Оба жестоко полюбили, оба рано погибли*.

* Отражение поэзии Никитина в музыке далеко не столь широко и глубоко. Они уже не поражала так воображение музыкантов, как их поразил в свое время талант Кольцова. Кроме того, художественные интересы музыкальной городской культуры в столицах в самый круговорот композиторов ко времени распространения стихов Никитина претерпели заметное изменение в смысле подъема вкусов и повышения требований к произведениям искусства.

Замечательно, — что *бытия* — несомненная и романтическая музыка эмоционально-правдиво запечатлела в азбуках почти что основное, высказанием обними поглати. Нооборот, чем выше художественное соединение композитора и чем дальше текст Кольцова или Никитина отрывается от родной сферы, простодушной и задумчивой, тем больше выступают на первом плане такие музыкальные стихии, а скромная поэзия робко прятется под лынины гармоничности и мелодических убрехством. Только Мусоргский в своей великолепной, сурою отчеканенной «Пирушки» сумел сохранить первыми то и не заглушить строф речи Кольцова чуждыми ей, лио-битовыми элементами.

Поэтому, несмотря на множество написанных романсов и посев на тексты Кольцова, далеко не все указанные выше основные мотивы его поэзии нашли бесцузное художественно-деловое выражение в музыке. Тоже и с поэзней Никитина. Надо ли говорить, что самое яркое отражение получили кольцовская любовная лирика (любовь — тоска, любовь — утешительница в горной доле, любовь — экстаз). Об этом лучше всего скажет демо сокращенный перечень романсов и хоров на тексты Кольцова и Никитина, развивающие мотив любви в различной обработке. «Без ума, без разума меня замуж выдали» (Даргомыжский), «Глаза» (Варламов, Дюбюк, А. Титов и ряд менее деревянных музыкантов), «Деревенская беда» (Дюбюк, Дюш), «Если встречусь с тобой» (Глинка, Даргомыжский, Дюбюк, А. Рубинштейн и др.), «Кольцов: „Я затеплю свечу“» (Даргомыжский, Рахманинов, Гурлиев), «Но весна тогда жизнью велася» (Дюбюк А. Рубинштейн), «Но скажу ипакому» (Даргомыжский, Дюш и др.), «Портенецкая дорогой» (Варламов, Рубинштейн, цыганская песня), «Ло-на-Доном сад цветет» (Чусовской, Дюбюк), «Обойми, поцелуй» (Балакирев, цыганская песня), «Приди ко мне» (Балакирев, Даргомыжский), «Песни старика: „Осадила меня“» (Балакирев, Варламов), «Соловей: „Племянница розой“» (Глазунов, Римский-Корсаков), «Так и рвется душа» (Балакирев, Варламов, Золотарев, Юль и др.), «Ты не пой, соловей» (Варламов, Гурлиев, Моисюшко, А. Рубинштейн), «Хуторок» (Дюбюк, Климонтовский), «Испутление» (Балакирев, А. Рубинштейн) и т. д. — это тексты Кольцова.

«В темной роще замолк соловей» (Гречанинов, Золотарев, Римский-Корсаков, Соколов Н.), «Отаянися, тоска» (Золотарев), «Живая речь, живые звуки» (Соколов Н.) и т. д. — это тексты Никитина...

БОЛЬШОЙ ТЕАТР

Большой театр в жизни музыки и музыкальной культуры СССР занимает виднейшее положение. За сто двадцать лет своей истории он отразил в спектаклях-исполнительской деятельности — в репертуаре, состоящем из ярких, особенно жизнеспособных произведений оперы и балета, — развитие более чем за век родного и чужеземного искусства музыкального театра. Стиль исполнения Большого театра, отбор им оперно-балетных новинок, характер постановок и репертуара, качественная высота — все это вместе оказывает влияние на остальные музыкально-театральные организации страны. Славное прошлое Большого театра и заслуги перед родиной, перед художественно чутким народом русским вызвали не только уважение к нему, как к авторитетному артистическому коллективу, но и любовь, как к дорогому хранителю великих заветов русской оперы и мощному представителю советского искусства наших дней. Большой театр хорошо известен победоносной Советской Армии и пользуется заботливым вниманием правительства и партии. Им гордится наша Москва, наша красная столица. Ведь в этом всемирно известном театре звучат в превосходном исполнении лучших артистических сил страны родная музыка.

Если выделить среди многообразнейшего печатного материала о прошлом Большого театра существенное, отбросив текущие злободневные миссии или мимолетные досужие слова и рутинные псевхронистые портитания, то привязанность москвичей к своему театру становится каждой линией. Театр и бранят, как дорогое существо, помня, что он для Москвы — исконная ценность, искрывшая от всей жизни города, а не только от художественных ее кругов. В быту Москвы Большой театр — родное достояние. Это не отвлеченная от быта гордость культуры, это входящее глубоко в жизнь и далеко по стране отражавшееся искусство. И как во времена пушкинского «Евгения Онегина» до глухих уездных уголков доносились популярные напевы из «Лесты, днепровской русалки» Кавоса — Давыдова, так и в начале нашего века в ряде городов русских, близких и дальних, можно было услышать песни именно о Большом театре. О том, что дирекция пригласила, мол, молодого дирижера Сергея Рахманинова и что нет лучше его исполнителя русских опер. О том, что Леопольд Собинов — родник русской вокальной лирики и что в себе одлом он вмещает высшее точайшее мастерство артистизма. Но на это

вокализации Шалапина резко возражали, что весь Собинов заключается только в его Легком, тогда как образы Шалапина равны величайшим созданием мировой литературы. Спор разрастался, однако примирение приходило большей частью на чисто скромном напоминании: «я Нежданова, вы про нас забыли». Ведь они в том же сознании, как и Рахманинов, и Шалапин, и Собинов. Скромное напоминание необходимо в парастающих им приветствий и восторгов, и полное согласие.

Сколько подобного рода споров приходилось выслушивать повсеместно. Было ясно, от искусства мастеров Большого театра шел ток и слушателям всей страны. А в Москве некоторые критики, как полагается, ничего хорошего в этом театре не находили и на каждую новую постановку ворвались, как в свое время композитор-критик Кюи на каждое новое произведение Чайковского: предшествующее сочинение, мол, было лучше и скромнее. Если поверить и заглянуть в газеты, оно омылось, и преиздущее было для Кюи хуже, чем ему предшествовавшее, и т. д. А талант Чайковского рос и рос. Общественности всегда сопутствовало Чайковскому: музыку его любила вся страна, а критики отсыпало вещь за вещью. Точно так ни обстояло дело с Большим театром. Его подлинная жизненная история в душе страны: в воспоминаниях, дневниках, переписке, в житиях, еще кое-где изустных легендах. Сколько в них теплого, сочувственного, чуткого, приветного! Вот из них можно почувствовать, как Москва и Россия любили Большой театр, и понять, что значит общепонятная привлекательность и привязанность, если ее покинуть и людских испарах.

Марининский театр вызывал к себе уважение и почтительность. Но он — Петербург, столица. Он — далеко. Корсанская страна жила больше «чувством Москвы», осязаям ее всеми губерниями знакомого и, главное, эмоционально, сердцем ощущим облика. Каждая художественная достопримечательность Москвы становилась отечественной, исходу желанной. И так повелось: от музыкальных водевилей и опер Верстовского, родного Москве композитора, начиная с музыки его к водевилю Хмельницкого «Бабушкины волупти» (1819 г.) и кончая его последней оперой «Громобой» (1858 г.), от певца русских песен Бантышева и знаменитого пианиста Фельда до любимцев Москвы недавнего времени — композитора и великого пианиста в одном лице (Рахманинов) и соцветия артистов-певцов (Нежданова, Хохлов, Собинов, Шалапин). А сейчас, в наши дни, разве не так же? И разве не связана неразрывной цепью Большой театр и его артистические сплы с родной Москвой в через нее со всей родиной? Каждый презжающий стремится попасть в Большой театр все из того же чувства художественного облечения с родным искусством. Вот так и в былое время. Заглянем в чудесные бытовые воспоминания сестры Н. В. Станневичи Александрины Шепкиной*.

«Прощаю зиму в Москве с метушиной и старшинами сестрами,— пишет она,— мы часто посещали театр и тогда уже заметили талант Михаила Семеновича Шепкина (теперь бы «пероятно» стояли имени МХАТ и Москвы...— Б. А.) и были очарованы его игрой в пьесе «Матрос». И все зрители были всегда растроганы его игрой в этой пьесе — в роли матроса. Большое удовольствие доставляло нам также посещение оперы. И, конечно, тут же следуют упоминания о любимой тогда опере «Аскольдова могила» Верстовского (1836 г.). И чуть дальше, после рассказа о домашнем музицировании: «В Москве тогда был любимый публикой певец в русских операх — Бантышев. Он цел в концертах русские песни и

* А. В. Шепкина. Воспоминания. Сертев Писад, Московской губ., 1915.

романсы. У него был голос чистый и мягкий, тенор с приятным тембром. Он пел живо и с увлечением. Даже небольшие романсы, пропетые им, на запели в театре варзы эпилогистами... (стр. 113).

Бантышев в Прогласинской губернии (1814 г.), неподалеку от Борисоглебского, где Бантышев и прослужил 25 лет, очень ценился местными за типично русский «раздольный», «залихватский» тенор привлекательного, «полногласного», дышащего спокойствием тембра. Он особенно умел слушать песни Торопин из «Аскольдовой могилы» и множеством известных ему вариантов русских народных песен наряжать с собственными его импровизациями. Когда читались о нем, о братьях Булаховых и им подобных певцах, становился понятным, какой важной художественной прелестью обладала в то время песня, удерживая голос в родной стилевой атмосфере, и каким слающим элементом она была между доминионом музацированием и театром.

Иностранцы той эпохи, как им и полагается, не могли понять, как же это происходит: у русских нет школы, а они отлично поют и, порой, с голоса и на голос, труднейшие партии в западноевропейских операх. Такой случай наблюдался с французским композитором Буалье, прослужившим в России в начале XIX века до 1812 года и очень критиковавшим отсутствие школы у русских певцов, тогда как, именно, одни из них — «бесшкольных» певцов — тенор Петр Булахов (умер в 1837 году) считался прекрасным исполнителем опер этого музыканта. Иностраницы вполне охотно допускали природную естественность пения у итальянцев в силу свойства их дыхания и языка. И не хотели оценить качества русской песенности и также полногласных качеств русского языка и прирожденную красоту и осмысливаемость интонации русской.

Разгадка безусловно красивого естественного пения русских певцов начального периода русской оперы ясна. Когда опера вышла из узких пределов камерного придворного театра и перешла в театры, хотя и императорские, но становившиеся все более и более доступными для демократической разночинной аудитории, вокруг еще повсюду бытапали живой интонацией и песни и народная плавная народная речь с ее полногласием, натуральным «переводами» голоса, естественностью дыхания и согласием тонов языка и тонов (интервалов) певческого голоса. Это согласие, эта неразрывность делали пение русских природно-мелодичным, да, конечно, у нас таким пение было. Была и школа. Только своя, выработанная естественным соотношением качества голоса и языковых качеств языка. В недавнее время это совершенно четко наблюдалось на Шаляпине. Помню, в Милане кому-то не было восторгом за его итальянскую естественную фразировку, а фразировка в сущности способ был русской, распевной.

Шаляпин не просто знал итальянский язык, а гениально уяснил соотношение между русским и итальянским полногласием, учтя языковые факторы. Так было и в начальной стадии русской оперы: русские песни настолько еще владели природной песенной вокализацией, а в интонациях языка вокруг было столько элементов жажды народной речи с ее плавностью художественно-шокальского строя (и сейчас еще можно услышать у нас «итальянскую» мелодию русской речи — оглядываясь на улицу и, поспрашивая, узакинь: рязанская, мол), что разрыв при переходе голоса на художественно-театральное пение не ощущался еще в разной степени. В особенности не в первоначальных, а в русских операх.

Это обстоятельство очень хорошо понимал Верстовский, чем во многом объясняется успех его опер в Москве и особенно «Аскольдовой могилы». В ней как раз гармония интонаций языка и голоса еще дышала.

С. Аксаков и Загоскин, от души помогая Верстовскому на его первых путях оперного композитора, почувствовали, что для русского оперы либретто мало одной только театральной выдумки, интриг и сценций, но нужно создавать интонации слов, гармоничные интонации напевов.

Не могу вкратце не упомянуть, хотя бы в общих чертах, в какой атмосфере проходили первые этапы деятельности Большого театра, чтобы ощутить несомненное воздействие народно-песенных, стилевых основ и влияний, далеко не панико-натуралистических, как это может казаться. Существовало русское песенно-оперное мастерство, находившее опору и в усадебно-театральных поместных гнездах и в повсеместном домашнем музцировании с непременным русско-песенным зачесом. В том и особенность первого этапа работы Большого театра, что он плотным, коренными образом был связан с живыми народными песенными родниками и культурой, стоял и был очень близко, как и вся Москва, ко всей деятельности в занятиях тогдашней России.

Потому развитие Большого театра было иным, чем развитие петербургских оперных театров, и неизвестно еще, так ли полезны были для него годы полновластной петербургской диктатуры. Тут линей стиль и иные оттенки культуры и полночи. В моей юности памятны ощущения, что Собинов — знаменит для всей страны, но что он безусловно московский поэт, а Фигнер — был петербургский. И даже когда Собинов гениально играл «Орфеля» Глюка под европейской-безупречной, классически-суперской палькой Направника, было трепетное в первых ощущение, что поет он, как москвич, очень по-«центруссии» и что именно пот это естественно в нем очень родное. Не случайно, что Шаляпин раскрыл московский частный оперный театр Мамонтова, откуда пошла и новая русская демократическая оперная живопись, а заперли его как мирового артиста Большой театр. Не случайно, что в требованиях к солистам столичному Большому оперному театру сейчас ощущается не просто тяга к пению, а охота в русскому «песенному пению» и «чувство песенности» широкого исподилического размаха и глубокого дыхания. И что советские композиторы должны, наконец, понять, сколько чувством песенной широты музыки жила и питалась русская классическая опера, а как перестала им, словно кислородом, себя насыщать, то задохлась в «безмелодийности».

И если бы в современном Большом театре чувствовалось стремление понять и познать себя как национальную оперную академию или национальную академию оперного мастерства, то чем бы это стремление было?

Ложной гордостью или ощущением закономерного хода событий, хода русской истории музыкальной культуры?

Думается, что такое ощущение действительно было подготовлено ходом истории и что оно, несомненно, уже танцлось на первых порах деятельности театра в его коренных спазмах с окружающим музыкальным бытом страны как в отношении народно-песенного фундамента, так и в осознании лучших форм западноевропейского искусства. Наша музыкальная поместно-усадебная культура имела для роста музыкальных вкусов и перерастания натуралистической крестьянской песенности в материал оперного искусства громадное значение. [...]

Таким образом, Большой театр на первом своем этапе, имея в репертуаре и Моцарта, и Россини, и Мейербера («Роберт Дьявол», об исполнении которого есть тоже упоминание в воспоминаниях А. В. Щепкиной), не являлся ни французской, ни «европейским полем» для насаждения оперы. В театре были черты российского национального академизма, и уже два основных энергичных его руководителя — Федор Федорович Конюшкин (директор Большого театра в годы 1823—1831) и Алексей Николаевич

Верстовский (в должности директора музыки Большого театра, а не композитора только) хорошо понимали свои задачи.

Но это дело, насколько у Верстовского хватило творческих сил эти задачи выполнить, по — умный человек, чуткий театрал — он шел первым путем. И он и Кокошкин понимали, что Большой театр хотя и растет на дрожжах поместно-усадебных — и московских и провинциальных театров, как старший брат в хозяйственник между ними, однако он должен стать выше их, ибо он — Большой театр — представляет лицо государственного искусства и искусства нации. Его артисты — свободные люди. Граждане. А по отношению к чванной Европе можно наблюдать и хоромому учиться, но в подчинении себя не отдавать. Пусть будут отдельные немецкие, итальянские труппы, и несомненно национальном пути мы — хозяева, а потому вашу европейскую музыку мы исполнять будем без рабского оттока, одновременно же попробуем в самих спладеть наиболее изящноспособным, что имеется в жанре оперы.

Если внимательно прислушаться к тому, что было сделано Верстовским — ведь это предглинкинский этап русского музыкального театра, — окажется, сделано было много и притом умно. Не мало было и очень талантливого. Равнодущие к Верстовскому у нас непонятно и объясняется какой-то боязнью национального, желаниям национальное превратить в показное глубокомыслие. А между тем Верстовский, выводя русский музыкальный театр на рольсы тогдашнего, передового литературного течения — романтизма, чутко шел за литературой. Правда, не он первый взял этот курс.

Итальянец Кавос, дирижер четырнадцати оперы, сделал ряд попыток углубить верный национальный путь, и среди них — «Илья-богатырь» (либретто И. А. Крылова, 1806 г.) и «Иван Сусанин» (либретто Шаховского, 1815 г.) явились наиболее удачными. Но как раз из-за слачии Кавос так и не успел дорости до той степени творчества, каковое русской стране было более всего дорого и необходимо. А новые времена требовали от композитора своего национального лица не по заказу, а по собственной воле. Кавос, как представитель «добрых старых итальянцев» на службе у всех крупных заказчиков мира, т. е. европейских дворов, вроде швейцарцев, на службе в качестве стражи при французских королях, если еще и годился в Петербурге, то в московском театре уже был плюзенцем старого, донаполеоновского покрова.

Верстовский же включился в русский романтизм с полной доверчивостью к Жуковскому, с упорным тяготением и славянской романтической тематике, и значит, и раннему московскому славянофильству. Романтический славяно-российский стиль Верстовского вызвал восбывшие в Москве симпатии, особенно благодаря находкам красивых, задумчивых, мягкосердечных, приветливых славянских мелодий рядом с горделивым «алекоподобным» пофосом (пушкинские «Цыганы» у всех ведь бытовали на памяти) и с цыганко-молдавским задором плясок и песен. Несомненно, что и тут воображение композитора было задето пушкинской Молдавией, и недаром пушкинская «Черная шаль» находилась в числе удачнейших его романтических.

Музыка Верстовского с ее мелодичным простодушным лирламом и элегической настроенностью очень отвечала национальному строю русского стиха Жуковского и пушкинской плэяды. Помятно, что Пушкин и друзья его любили и ценили Верстовского. Конечно, форыем его музыки недоставало гликинского величия и размаха, и только с Глинкой вошел в оперность спыльный, бесспорный «хозяин музыки земли русской». Нехватало у Верстовского и блеска, ни покрепости России, а что тогда не сплавлялся покорно перед этим «балонием Европы»; нехнатало и мейерберовской

мынности и страстью интимности, дразнившей чувства. Зато светлая струя задумчивости и спавинского радужного искусства подстакала силы. А там, где нужна была театральная захватывающаяность, — она была налило. Главное же, в Верстовском рождалась энергия сопротивления «пространчеству», та же, что в Грибоедове и в Пушкине. Он владел русским колоритом, и в музыке у него обнаруживалось несколько основных оборотов в мелодии и гармонии, которые весь век в ряде многочисленных партитур и разноголосий скрывали все исконные влияния просачивали в русском посевно-романском складе демократической лирики.

Не удивительно, что первые, долголетнический период Большого театрашел в основном по линии выразления русских оперных интонаций и характеров под воздействием музыкальной драматургии Верстовского. Первой его оперой, имевшей и большой отклик и вызвавшей большие ожидания, была «Пан Твердовский» (1812 г., либретто М. И. Загоскина), в основе которой лежала народная легенда — польско-украинский вариант Фауста. Сразу популярной стала пыганская хоровая песня «Мы жили среди полей и лесов дремучих, мы счастливой, веселой песни владели мокучих». Безусловно, Верстовскому очень присущи были живость и бравурность поступи в его «тировой» застольной хоровой лирике и плясовых. Сопротивники усматривали в оперных интонациях «Гвардюнского» свое, долгожданное и, отмечая влияние западной ляпко-романтической оперы, подчеркивали «топкость звука, смелость и неожиданность в переходах, разнообразно в оттенках, живость и движение драматические».

Появление «Пана Твердовского» было и рождением «Театра Верстовского» в русской опере и первым веским шагом на пути к национальной оперности. В музыке ощущался самостоятельныйхват романтических явлений, а не слепое подражание народности поберовского «Волшебного стрельца».

Через четырьмя года успех: в 1832 году Верстовский выступает такие с романтико-феерическим спектаклем (сюжет на основе поэмы Жуковского, либретто С. П. Шельгера) — «Вадим или Двенадцать спящих дев». А через три года за «Вадимом» появляется «Аскольдовы могилы» (1835 г.), опера, собравшая лучшие черты стиля Верстовского, его классическое произведение, достигшее колоссальной популярности. Большая ошибка счищать ее живоровское значение. В ней столько же «переточности», сколько в «Волшебном стрельце» Вебера, или в «Похищении из Сералья» Моцарта, или в «Московских пилигримах» Глюка!

Москва присыпала «Аскольдовы могилы» с восторгом, а за мей постепенно вся страна. Опера стала народной. Мелодии вроде «Гой, ты, Днепр», «В старину живали деды», «Близко города Славянска», «При долинуниках», застолья «Заходили чарочки по столику», песня Торопки «Уж как поет Петероп!» — стали популярнейшими на весь век существования «Аскольдовой могилы». Нельзя обปฏить такую оперу в отсутствии того, чего в ней и быть не могло в чисто Верстовский в своем стиле не искал, — симфонического развития. Почему не принять того хорошего, что было присуще его стилю и свойствам его — Верстовского — театра?

Массовый успех «Аскольдовой могилы» и то, что ее интонационный колорит в многие молоднические обороты поплыл в русскую музыку, испо указывают, что славяно-российский лиризм Верстовского при всех его наивностях воспринимался эпохой как свое, родное, свежее, задумчивое, где все ино-влияния ассилировались на русский лад. Да и как могли не быть эти влияния? Не в пустыне же расцветала русская оперная стилистика. И привозивший из смеси Верстовскому Глинка тоже прошел свой яичный композиторский почерк» среди множества воздействий, а что его талант был

по силе, самобытности и музыкальной зрелости впереди не только Верстовского, но и многих последовавших за ним композиторов. — это обсуждать не приходится. Любопытный эпизод постановки «Аскольдовой могилы» в Америке (Нью-Йорк, 1869 г.) описан в «Отечественных записках» (1872 г.) и частично в очерке о Верстовском Н. Финдеевена*.

Три последовавшие за «Аскольдовой могилой» оперы Верстовского: «Тоска по родине» (1839 г.), «Чурова колыча, или Сон наяву» (1841 г.), русско-сказочная, наполненная образами родной народной фантазии, изюмен, «Громобой» (1858 г.), — все были поставлены на сцене Большого театра, — воиско не являются сплошным скатом с вершинами. В них много красивых мелодий, динамического склада, бойности и находчивости в плясовых напевах и хоровой лирике. Верстовский, преодолевая в своей музыке «короткость» дыхания подвижно-куплеческого склада, выливал «хородинное плывущее течение», несомненно сознательно противопоставляя в своих операх ритмнику двух- и трехходильности, как контрастные в «славянственности», но не мог сделать этого с такой драматургической силой и убедительностью, как Глинки в «Иване Сусанине»**.

II

Оперы Верстовского лишь постепенно уходили в прошлое потому, что Большой театр из состояния младости переходил в спокойную зрелую пору — в пору включения в свое исполнительское развитие все большего и большего круга опер различных типов. Главное же, с постановкой в Москве в 1842—43 году «Ивана Сусанина» Глинки началось пропадение через Большой театр русских национальных оперных композиторских имен: Даргомыжского, Серова, Чайковского и далее и далее по окончательного закрепления позиций композиторов всей русской — теперь уже классической, в свое время «новой русской школы» — оперности. Следующий период развития Большого театра с конца XIX столетия до Великой Октябрьской революции уже не является борьбой за национальное оперное творчество. Ни кто в нем больше не сомневался, ибо уже с появлением на Западе опер Чайковского и до блестящих лягушаческих спектаклей в Париже и Лондоне, где артистические силы, включая хор Большого театра, занимали первое место, шло заявление о признание за русской оперой мировой славы. Побеждали Мусоргский и Шаляпин.

Москвичи прекрасно допали национальное значение «Ивана Сусанина», в статье Хомякова в «Москвитянине» 1842 года была поистребительной в этом отношении. Первое представление осеннею Глинки в Москве состоялось в 1842 году на Большом театре в понедельник, 7 сентября (афиша с перечнем исполнителей в «Ежегоднике императорских театров», сезоны 1892—93 года, стр. 310). Опера Глинки стала оплотом и русско-реалистических, все более и более обосновывавшихся стилестических основ музыки и русского исполнительства с его исканиями правды и исканиями, чем п. заслужил всемирную славу русский гений пенил Шаляпин. Но перпод от постановки первой к второй («Руслан», 1846 г.) глинкинских опер до конца 60-х годов, когда поглощая оперы Серова и начали пополняться одна за другой оперы Чайковского, был очень трудным в пестром в жизни Большого театра, в отношении борьбы за национальное академическое лицо. Романтический стиль наивного лирического склада с феерической запытательностью по «Куковскому и Загоскину»

* «Ежегодник императорских театров», сезон 1896/97 г., приложение, № 2.

** Опорный романтический стиль Верстовского расширил вокальные перспективы первых русских голосов и содействовал формированию русского оперного характера до появления в Москве опер Глинки, уже в совершенстве решавших эти задачи.

перестала вдохновить. Характерно, что «Эсмеральда» Даргомыжского — опыты русской оперной трактовки эстетического романтизма Гюго, поставленные в 1847 году, уже не вызывали широкого отклика¹.

Однако опера-романтика ярко театральная пастотика французской иконы в лице Мейербера с его эффективным мастерством и занимательнейшей драматургией явно влекла слушателя к себе, как и покажет чувственныи характер музыки итальянских мелодистов (Беллини, Доницетти, Россини, Верди). И, нраво, неизменно обиная Большой театр в том, что на всем почтят противники XIX века, т. е. приблизительно его двух последних третей, из репертуара не сходили четыре основные «большие» оперы» Мейербера («Роберт Д'Альви», «Гугеноты», «Пророк», «Африканка»), или «Вильгельм Телль» Россини. В Москве «Вильгельм Телль» Россини спектакль фигурировал с 1846 года под названием «Карл Смелый» и как «Карл Смелый» возобновлен в 1857 году. Только в 1893 году при попом возобновлении эта опера попала под склоном точным назиданием. В постоянном чередовании или парном совмещении в репертуаре Большого театра имен Мейербера и Россини ощущалось присутствие стилевого стережа широкой опасности крупного театрального европейского плана, после которого постепенно группировались вновь возникавшие оперные «престиишия французской» (Гюго, потом Делиб, оперы Сен-Санса и Бизе, а дальше одна из опер Берлиоза «Троянцы») и итальянской школы. Особое место занимает Верди, рост которого шел с романтической мелодрамы и психокреатических устремлений в опере интимных диалогов «Грани ты» и романесканса мейерберовского космополитизма и «Анде»², затем и выше, страшнее и глубже, психологичнее — к «Отелло». Надо сказать, что блестящий оперный лут Верди был хорошо отражен русскими артистическими силами.

Оглядываясь теперь на европейский репертуар Большого театра XIX века с его основными старожилами, нельзя не согласиться с его значительностью и правильностью с точки зрения оперно-театральной и вокальной. Нельзя было в эту пору выхода оперного стиля на широкие демократические арены обосновываться всецело на стилях прошлых эпох (Глюк, Моцарт, Керубини) и только на выразительных операх России и прочих мастерах бель канто.

Вопрос о роли и значении итальянского пения бель канто для русской вокальной культуры требует сугубо осторожного рассмотрения. Для русских музыкантов памятна борьба — и борьба страстная — за приоритет ярко и быстро развивающейся русской национальной оперы рядом и параллельно успехам итальянских оперных театров в прошлой России. Роскошное вокальное исполнение в них в прекрасной культуре бель канто естественно привлекали к себе множество поклонников — меломанов — voice не только из пристократической среды слушателей. Для русских же депо имело большое и серьезное значение соседство с итальянцами, с их естественной школой и техникой пения. Основой этого пения были вековые традиции обработки человечнейших свойств и качеств природного инструмента — человеческого голоса и человеческого движения как основы осмыслиенного звукопроизнесения. Кроме того, если откликнуть в сторону «увлечения итальянской», в чем, как и в любом увлечении, были изрвевличения, вызываемые раздражение национального чувства, то нельзя не признать, что польза от влияния русских первов

* Об этом наглядно свидетельствует любопытный юмористический рисунок талантливого и чуткого художника Степанова («Иллюстрированный альманах», изданный И. Павловым и И. Никрасовым, СПб., 1848), т. е. свидетельствует о «популярности успехов» и о приближении новой эры русской оперной эстетики.

и естественно человеческие свойства итальянского бельканто, в свойства, покорившие весь мир, все-таки оказалась несомненной; русские вскоре же, вступив в соревнование с итальянцами, попали в Европе первоклассных певцов, признанных всеми странами. Это уже не было подражанием.

Что же касается русской музыки, то никакие итальянцы не могли задержать развитие русской оперной школы, которое в гранях уже от «Павла Сусллина» (1835 г.) до «Сказания о граве Китчене» (1907 г.) представило темперь молниеносным, будучи посыпано вдоею обороны и чувством патриотизма.

Как бы ни были достопримечательны оставленные итальянцами ценности с чисто музыкальных эстетических позиций, театр — всегда барометр «эмодициональной динамики», окружающей жизни, и для него «вное время» — иной тонус чувства показатель, не лишний. На Мейербера в Верди насыщено было не сократить, чтобы — в то время — не потерять со-присоединения с мастерством большого стиля. Что касается Моцарта, то надо сказать прямо, что за редкими исключениями его точайшая по своей исполнительской изысканности драматургия (особенно «Дон Жуан») не находила у нас «своего театра», и его оперы оказывались в русских театрах «живильщиками» на короткий срок, при наличии несомненного русского родства к Моцарту как гармоническому союзнику трех соперничавших в конце XVIII века музыкальных культур (итальянской, славяно-аудстрийской и французской). Большой театр «пробовал» мишартовский стиль по мере сил и возможностей, но удач крупных не было.

В вокальном отношении центральные десятилетия XIX века была для русских оперных театров собиранием русских артистических сил, к которым возраставшая с колоссальным темпом русская опера предъявляла неизмеримо трудные стилистические и профессионально-технические требования. С этим надо считаться и надо осторожно относиться к ряду критических источников, постоянно утверждающих, что русские оперы ставились мало и шли кое-как, и вообще, что все в русских оперных театрах было плохо, а мешавшие итальянцы. Во-первых, надо сказать, что русская музыкально-театральная краинка внутри себя и во вне бранилась много и чуть что не больше, чем итальянцами, доставалось от кое русским же композиторам, которые будто бы, выходят, писали «всегда не то», и русским театрам за русский репертуар (либо не то, либо мало и не так) и за иностранный (и много, и не то, и не так). Даже по операм Глинки естественной высокой оценки достигнуто не было, и спор из-за «Русалки» — наивная «при». Чайковский за свою оперу чего только не вытерпел. После этого надо было радоваться, что гораздо более чутка и справедлива сама публика, которая вела свою линию симпатий и антипатий и за редким исключением всегда оказывалась права.

Критика плохо защищала русских композиторов (речь не о десятке крупных исследовательских статей, где Серова о «Русалке» или Ляроша о «Русалане», а о серьезной театральной защите), публика, после каждой обогруженной русской премьеры, выбирала свой путь. Конечно, в отношении опер Глинки, «Русалки» Даргомыжского, опер Серова, рубинштейновского «Демона», «Бориса Годунова» Мусорского еще первой авторской редакции, почти всех опер Чайковского в части опер Римского-Корсакова — русская демократическая общественность поддерживала композиторов своих посещавших театры. Уже тем самым оперные театры должны были считаться с положением дела. Критика же, забыв о своем постоянном недовольстве, вновь настойчиво указывала театрам на необходимость постановок русских опер, опять едко испепеляла какую-либо новую вещь, и опять публика «молча говорила» свое «да» или «нет». Оять через

шкоторое время критика обращалась не чью-либо премьеру, напоминая театр, что, пог, мод, существует такая-то «слабинка» опера и т. д., и т. д. — все это сначала.

Конечно, нельзя защищать проявляющейся порой косности чинописников театральных дирекций, но если обратить внимание на название «непринятых критиками русских произведений» и на то, что они становились в репертуаре театров, — выводы получились бы поучительные. Так же и с русской вокальной школой. Применяя иностранцы и в особенности, конечно, итальянцы, речь критики русским певцам, знали, что делали, ищущая кое-кому из русских «итальянцев» недоверие и самой возможности русской школы пения. А между тем эта школа все время создавалась в обсуждаемый сейчас период неуступного композиторского строительства русских опер. И если бы русские певцы не заботились бы о правдивом раскрытии оперных образцов русской музыки и относились бы к этому долю равнодушно, то как могло случиться, что к концу прошлого века возникла блестящая плетка совершеннейших русских певцов и в Москву и в Петербург, справлявшихся с труднейшими задачами, выдвигаемыми и западно-европейскими («Лес» Вагнер) и русскими композиторами («Сказание о граде Китеже» Римского-Корсакова и образ Гришка Кутерьмы, так потрясающий всех в исполнении великого русского певца и артиста Марининского театра Н. В. Ершова).

Чтобы оценить это явление — рост национального вокализма за XIX век, достаточно проследить прохождение возникавших в репертуаре Большого театра середин и конца века панийших русских опер. Тут дело не в статистике и не в подсчете спектаклей (ведь осталась плюс осталась опера в репертуаре — вокалисты и оркестр ее успели и, следовательно, проделали большую работу, увеличивающую художественный опыт). Основой являются обе оперы Глинки и постепенное вхождение в репертуар опер Даргомыжского (его «Эсмеральда» не привилась, его «Русалка» появилась в Москве в 1858 году, а в общем ее «воскресшая судьба» начинается с момента выступлений Шалиппы в партии Мельника и Собинова в роли Князя).

В 1865 году Большой театр ставит «Юдифь» Серова, в 1867 году — «Грозу» Кашперова, в 1868 году — серовскую «Рогнеду», в 1869 году — первую оперу Чайковского «Восход» (по Островскому). Эта «малая серия» уже требовала сильного исполнительского состава, а ведь трудно было подготовлять певцов, хор и оркестр к русским требованиям, когда драгоценна русской культуры еще не было. В 1875 году идет «Опричник» — вторая опера Чайковского. Вскоре входят «Макбет» и «Демон» Рубинштейна (1879 г.) и «Брамбя сила» Серова. В 1880 году «Евгений Онегин» Чайковского, в 1884 году его же «Мазепа» в «Нижегородцах». Направления.

«Мазепой» дружит Ипполит Карлович Альтаки — воспитанники Петербургской консерватории, пример русской школы, до сего вхождения в Большой театр (1882 г.) уже проработавший в Киеве и получивший оперный опыт. Это было существенным фактом.

В 1886 году — «Черевики» Чайковского.

В 1888 году, в пятницу, 16 декабря, состоялось в Большом театре первое представление «Бориса Годунова» Мусоргского. Эта постановка имеет большое значение в истории данной оперы *.

В 1890 году — «Чародейка» Чайковского.

В 1891 году — его же «Пиковая дама».

* М. П. Мусоргский. Статьи и материалы (Музгиз, М., 1932, стр. 250); библиографические указания касательно этой постановки в Москве в Большом театре.

Очень ясное представление о положении музыкального дела в Большом театре в начале 90-х годов дает описание премьеры «Снегурочки» в Москве, оставленное Римским-Корсаковым в его «Летописи». Это описание необходимо здесь привести, так как оно лучше множества отчетов, рецензий и досужих статей и брошюр, виними противоречиях: великий музыкант очень целен передает свои смелые впечатления о работе Большого театра.

«Имели известие из Москвы, что о постановке ее («Снегурочки») я не слышал, и полагал, что она совсем отменена. Однако, в январе я получил от Альттана приглашение приехать на две последние репетиции и на первое представление, назначенное на 26 января. Подумав немножко, я поехал и с поездом направился немедленно в театр. Репетиция уже началась. Альттан остановил ее и, представив меня артистам, вновь начал с самого начала. «Снегурочку» давали поликом, без купюр. Впечатление репетиции было для меня самое приятное. Снегурочка (г-жа Эйхенвальд) и Купала (г-жа Синицык) были очень хороши; все остальные были весьма подурны; оркестр был разучен тщательно, темпы в большинстве случаев были по петербургские, в верши; хоршел с игрой на сцене, сбывающая оттенки (чего в Петербурге не покажешь); разочарование прекрасно. Через два дня состоялась генеральная репетиция. Исполнение было хорошее, декорации довольно красивы, но превращения и явления в III действии выходили неважно. Костюмы были тоже посредственные. Декоративная часть в Москве, очевидно, слабее и проще петербургской; заведующие частями не спелись так же, как и в Петербурге. Между исполнителями были отличные, были и посредственные, но разучена опера была прекрасно. Оркестр, уступающий, пожалуй, петербургскому в некоторых духовых, оказался исполняющим тонко; о достоинствах хора с хормейстером Авранеком во главе я уже говорил. Я заметил, что исполнители отнеслись с любовью к моей опере, отсутствие купюр это подтверждало. В первый раз я слышал оперу целиком и скажу по совести — как она от этого выиграла.

Я познакомился с Ильинским Карлом [овичем] Альттани давно, в один из моих приездов в Москву для дирижирования в концерте Шостаконского. Знакомство это было самое мимолетное, и с той поры я не встречался с ним. При возобновлении знакомства во время постановки «Снегурочки» он сделал на меня впечатление опытного техника-дирижера, но не артиста первого класса; тем более я был приятно удивлен и убедился, что при обычной технике оперного дирижера и любви к исполняемому произведению можно сделать очень многое, т. е. провести оперу так, как это нужно автору...

«Генеральная репетиция прошла прекрасно, за исключением декоративной части, и через день (26 января) назначен был спектакль... Эйхенвальд (дочь арфистки оркестра) была очень хороша и граничила. Ее обработанное серебристое сопрано как цепь более шло к роли Снегурочки. Купала (Синицык) играла и пела превосходно. Лоль (Загипина) иногда немногого детонировала, но пела недурно; педурен был и Бобиль — Клементьев, отличию проявивший трепака. Бардак был хорошим Берендеем, несмотря на свой далеко не сложный голос. Весна (Крутинова) была исправна, а Корсову (Маггири) партия не вполне удалась. В общем впечатление было хорошее и дружинное»*.

На этом можно было бы закончить данный период жизни Большого театра от первого представления в Москве «Ивана Сусанина». Глиники до

* Н. А. Римский-Корсаков. Листопись моей музыкальной жизни. 5-е изд. Музгиз, М., 1935, стр. 261—263.

премьера «Снегурочки» Римского-Корсакова, т. е. обширное событиеми пятидесятилетие. Но лучше довести наложение до первого появления в театре в качестве драмы крупнейшего русского музыканта С. В. Рахманинова и подвести краткий итог. За «Никитой дамон» (1891 г.) Чайковского и «Снегурочкой» (1892 г.) в репертуаре Большого театра всплыли «Алеко» Рахманинова (1892 г.), 11 ноября 1893 года «Лоланда» Чайковского, т. е. почти тотчас вслед за его кончиной 26 октября ст. ст., затем в 1895 году «Туиницы» Бларембера и «Дубровский» Наприянкина и, наконец, «Князь Игорь» Бородина (1897/98 г.).

Вот здесь, виду состоявшегося 10 февраля 1897 года возобновления «Руслана и Людмилы» Глинки, уместно будет напомнить о довольно сложных судьбах этой генialной оперы в Москве. Прежде всего, вот любопытный текст афиши:

1846. В Большом театре в пощечинии, 9-го декабря, Императорским Российской ским актерами представлено будет в первом разе возвращение опора в 5-ти действиях с королем и таврами; музыка соч. М. И. Глинки; содержание взято из поэмы Пушкина; с сохранением многих его стихов; танцы сочинены балетмейстера г. Риппера; деко — в 1-го действия — г. Шурдела, 2-го действия 3-й картины — г. Шельши, 3-го действия — г. Федорова, 4-го действия — г. Брауна, 5-го действия — г. Серикова. Полюбованные музыки артикульованы бароном Рилье.

В этой опере будут играть артисты С.-Петербургской оперной труппы роли: Руслан — г. Артемовский, Людмила — г-жа Степанова, Ратмира — г-жа Петрова, Горислава — г-жа Ляпева, Фаррафа — г. Петров, Финна — г. Леонов, Напиц, злого волшебника — г-жа Божковская, Чернозора, злого волибника, король — г. Раскладов; гномы Святополк, витязи, бояре, боярыни, сенильные девушки, племя, матери, отроки, грифы, чайники, стольники, дружины, парод, лесы возвращенного лымана, арапы, рабы, Чернозор, идущи, уидущи. Будут танцевать в 3-м и 4-м актах: г-жи Медведева, Лазагтия, Милова, Мазалова 2-я, Наумова 2-я, Иванова 3-я и мордебалет. Начало в 7 часов.]

Появление здесь большинства петербургских артистов в качестве исполнителей объясняется тем, что эта труппа, почти в полном своем составе, была командирована в течение сезонов 1846/47 г. по 1849/50 г. в Москву, где гастролировала в операх своего репертуара, причем исполнители второстепенных ролей добавлялись из состава московской оперной труппы*.

Так своеобразно состоялась премьера «Руслана и Людмилы» в Москве. Собственно московские спектакли этой оперы начались с 29 января 1868 года. Далее следует возобновление — 10 декабря 1882 года и, наконец, полное возобновление в 1897 году.

За отмеченные 50 лет с небольшим сложилось яркое падишальско-символическое лицо Московского Большого театра. В репертуаре, во линии винчевальных школ Западной Европы — французской — по свежести на первом месте, итальянской и немецкой (очень ограниченной по отбору), центр содержания — около 30 опер отечественных композиторов: Глинки, Бородина, Даргомыжского, Коршенико, Мусорского, Рахманинова, Римского-Корсакова, Серова, Чайковского и Бларембера, Наприянкина, Рубинштейна, Самона. Многочисленные артисты-солисты, состоявшие за эти годы на службе в Большом театре, пропили себя, в основном, как русские исполнители. Они, удовлетворяя требованиям русских композиторов, тем самым создали новые оперные образы и правдивые характеристики, выходящие за привычные западноевропейские оперные штампы.

* «Ежегодник императорских театров», сезон 1896/97 г., стр. 360—361.

Темперы мы уже привыкли к нашим русским спектакльным характерам, и нам странно представить себе, что почти все они вырабатывались в центральных десятилетия прошлого века по мере закрепления на столичных сценах русской оперной классики. И по Петербург, а не в Россию выдвинули русского гения певца-артиста Шалиппина*. Это могло склонить потому, что в Москве, в Большом театре шла скромная, беспреклонная творческая работа по отбору материала для фундамента и стены русской оперной школы. За этой деятельностью следили театры на периферии. Надо уяснить себе сложность и прочность подобной работы отбора, чтобы не счесть-то доверить хлестким упрекам по адресу Большого театра в меланхоличности. Да, Большой театр действительно шел по линии национального академического искусства, и он может гордиться этим. Если бы театр пошел вслед скороспелым экспериментам, он не заслужил бы музыкальных национальных сокровищ. Произошло же вот что.

III

К началу нового века, нашего XX века, в жизни музыкально-театральной Москвы накопились не только тенденции и обновление культуры русского театра, но рельефно обнаружились яркие реформаторские явления. Здесь не место перечислять их и рассказывать ход событий. Достаточно сказать, что частные московские оперы (так называемая Мамонтовская и последующие) угадали время и место русскому оперному обновлению. Свежесть в национальной убедительности музыки театральных пропаведей Римского-Корсакова, а следом Мусоргского, да и основные лозунги Чайковского требовали новых форм воплощения, а значит, новой театральности, нового вида оформления демократичного, новых форм театра. Ведь антиконцепция обновление и расширение понимание вокальной и фразировки в связи с находившимися самобытными русскими операми уже сами собой практически вырабатывались при разучивании новых русских опер (например, при первой постановке «Бориса Годунова» в 1888 году в Москве). Но еще не были найдены принципы новой спектакльной игры в реалистическом взаимодействии элементов интонации и пластики и русским пониманием правды слова и музыкального тона. Их принес Шалиппин. Наконец, живопись должна была перейти из состояния прислушницы оперного театра в соучаствницу музыкального действия и привнести в него лучшие свои качества: свет, цвет, — словом, радость зримости имея ство равнодушной холодной наглости и архитектурной иллюзорности. До совсем различных художественных темперамента — Васильев и Врубель, а за ними ряд талантливейших русских художников начали пробовать свои силы, — и очень скоро родилась русская декоративная живопись, как свежая, новая одухотворенная отрасль живописной культуры,

* ...Певцы, точно самой судьбой предназначеннаго для русской оперы; артиста, характерные черты которого совпадают именно с самыми заветами стремлений творцов русской оперы; художника, которому суждено вызвать наружу таинственное в этой опере эзотеризмы, осенить ее летними светом, показать, в чем ее сила и значение» (Ю. Э. и Е. В. Опера. Сборник статей об операх и балетах. М., 1911, стр. 303). Так верно писал о Шалиппине еще в 1899 году критик — современник начальных годов его известности, и в те же годы Горький, сообщая Чехову о своих первых впечатлениях от знакомства с Шалиппиным, писал ему в начале октября 1900 года: «Шалиппин — простой парень, болнивший, неусложненный, с грубым и умным лицом. И каждое суждение его чувствуется артист» (М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи и высказывания. М.—Л., 1937, стр. 66).

Когда такое артист вошел в состав Большого театра (1899 год), естественно, что он стал наиболее прямым воплощением существа русской национальной оперы и русского искусства, как правды о человеке.

подавившую руку звукописи композиторской. Впереди еще много было исправления в исполнении, но почин был положен крепкий.

В Большом театре ощущалось, что частные оперы, пьесы и жизни поэтические силы, с ними уже не в силах спариться. В то же время вхождение в группу Собинова, Немцовой, Шалинина и ряда других талантливых молодых сил требовало иной, не трафаретной системы воспитания, в которой единими казенными виноватами дисциплины и точности не могли быть. Если за спицей нет художественного авторитета и обаяния. В Большом театре много было искреннего стремления к новой жизненной театральности. Крупные артистические коллективы: хор, благодаря Авранчуку, оркестр, как думал Римский-Корсаков — благодаря умной деловой дисциплине Альтаны, могли выполнить любые задания. Осталось вдохнуть в них новую жизнь. Человеческий голос, красота его и неподражаемые слова *«радость слышания пения»* — вот качества, с которыми трудно соверничать в театре, и вот, попытко, что наряду с иным вопросом о русском национальном спирне спектакле, как гармоническое единство, становится главной темой с первых годов наступившего нового века.

В то время для всех было ясно, что вырос прекрасный талант — питомец Москвы, который очень занинтересовался Чайковским и в ком возник облик гармоничнейшего музыканта. Одаренейший пианист, сильный композитор, обладатель выдающегося слуха, Рахманинов оказался чутким работником в музыкальном театре (начав работу в частной опере в 1897/98 г.) ювелир, глубоко дисциплинированным драматургом большого характера. Приглашение его в Большой театр было крушнейшим событием. Казалось, что в театре национально-академической культуры появился вполне, со всех точек зрения, достойный руководящей роли крупный музыкант.

Рахманинов недолго работал в Большом театре, но его выступления вызывали глубокий интерес. Кроме ряда русских классических опер, под управлением Рахманинова прекрасно прошли в сезоне 1905/06 года две его собственные оперы (*«Скучий рыцарь»* и *«Франческа да Римини»*), а также состоялась постановка царской оперы Римского-Корсакова *«Пан Восвода»* (27 сентября 1905 г.).

Вот что пишет Н. А. Римский-Корсаков о спектакле *«Пан Восвода»*:

«В начале осени я был вызван в Москву на постановку *«Пан Восвода»* на Большом театре. Дирижировал талантливый Рахманинов. Опера оказалась разлучкой хорошей... Оркестр и хоры шли превосходно...»*.

Всё-таки перед Рахманиновым остро стоял вопрос о его артистическом росте как пианиста, о «свободе времени и желании распоряжаться собою для творчества. Естественно, он выбрал путь композиторства и концертной эстрады, покинув Большой театр.

Но линия русского национального репертуара продолжает укрепляться. Отныне в Большом театре появляются год за годом крупнейшие произведения Римского-Корсакова. В октябре 1905 года под управлением В. И. Суки — премьера *«Садко»*, в декабре 1907 года — возобновление *«Слегурочки»*, 15 февраля 1908 года первое московское представление *«Сказания о граде Китеже»*, в 1909 году — *«Золотой петушок»*. Далее в репертуаре появляются и *«Псковитянка»*, и *«Царская невеста»*, и *«Сказка о царе Салтане»*, национец, *«Борис Годунов»* в редакции Римского-Корсакова, за них *«Хованщина»*, т. е. подворачивается Мусоргский.

Итак, почти вся русская оперная школа в постепенном подворачивании

* Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 325.

своем стала признанным достоянием театра, и проблема работы становится проблемой наилучшего поиска — проблемой режиссерского мастерства и искусства театральности. Главным дирижером становится Вячеслав Иванович Сух, превосходный музыкант, очень содействовавший росту театра. Репертуар национальный принимает вполне устойчивое состояние, постоянно подчищаясь и обновляясь.

Год за годом увеличивалось число спектаклей, получающих постоянный прочный ансамбль, т. е. из некое бесхарактерное сопоставление в репертуаре, а свой образ — спектакль Большого театра, и это не непременно сперва с участием Неждановой, Собинова или Шалипина. Например, если имели свой стилистический тонус глицинские оперы, то и «Люда» и «Демон» были стоящими художественными единицами. Не затерялся в театральной обыденности — это высокое стремление стояло перед каждым спектаклем Большого театра, целиком и отдельно от отдельных удач и неудач. Праздничной атмосфере внутри театра из каждого вечера не закажешь. Но когда чаще и чаще во время спектаклей радует ощущение художественной удовлетворенности и на сцене, и за кулисами, и в оркестре растет убеждение, что сегодня спектакль идет, т. е. не вызывая ни в ком чувства досады и обид за театр, — это первый и простой признак здорового художественного организма. Наоборот, преувеличительные восторги, лебезия, самонадувательствия выдают очевидную атмосферу скрытых тревожных опасений.

Так вот, в период все большего усиления авторитета В. И. Суха, действительно в театре положительное и положительное утверждалось чувство внутренней гордости от растущего числа крепких, хорошо слаженных спектаклей, которые поклонялись в строгой музыкальной дисциплине и на сознании ансамблевой ответственности, хотя Большой театр обладал и крупнейшими, всей стране известными именами, и они могли бы существовать каждым своей отдельной славой. Образы, ими создававшиеся, однако, были не внешним артистическим позироствием, а вытекали из русского чутья к музыкальному содержанию и из ощущения жизни в звуке. Или, как у Собинова, из сочетания внутренней сосредоточенности и работы мысли и изучения ряда источников с очаровательной сдержанностью: надуманность ему не давалась, если бы он даже и захотел надеть на себя mantle «внушителя». Его шеяне — птичко было пением, величебным полетом образной лирики: поэтическими мифами о рождении музыки. Или, как у Неждановой (Снегурочка, Царевна Лебедь), из высокого мастерства, по-пушкински, естественное просто, само собой, переключенного в мир легенд о звенящих скромных ландышах, о звонах и перезвонах лесных колокольчиков, о слезах жемчужных рос и серебристом смехе юноши под солнечными лучами льдинок. Казалось, будто в ее голосе сами собой рождаются напевы, а не память и искусство пения их вызывают.

Можно еще назвать ряд имен артистов, яркая индивидуальность которых укрепляла, а не рассыпала гармонию спектаклей Большого театра. Очевидно, была внутри него художественная солидарность, словно дыхание, объединившее, одухотворявшее повседневную работу. Значит, за долгие годы, потраченные на создание национального лица театра, созрело русское искусство не только в индивидуальных усилиях отдельных композиторов, а в исполнительском сознании многогранных дарований. Петь в образе стало не требованием, а само собой разумеющимся качеством. Одновременно в оркестре Большого театра вырабатывалась не просто высокая виртуозная гибкость и слаженность целого и групп, но та внутренняя связь и взаимоцепкость интонаций инструментов, наличие которых придает исполнительству оркестра своеобразную прелест жизненности: оркестр становится не механическим прибором,

а выражением музыки как *диалогом* инструментов, управляемых человеческим движением. Хор Большого театра под руководством Азренека постоянно рос в совершенствовании, удивляя и восхищая стройностью апсазибы, мощностью, плотностью и гибкостью, первое, пластичностью звучности. От ряда опер, проходивших в ту пору, т. с. в начале века до первой империалистической войны, сохранилось впечатление художественных побед хора (например, «Добрый Никитич» Гречанинова, «Китеж» Римского-Корсакова, это же «Псковитинка» и «Садко»). Все это — результат коллективного-устойчивого чувства русской оперности, как выражение национального лица театра и его академического высокого уровня.

Потому и в строительстве репертуара Большой театр держался в отношении русских композиторов, особенно молодежи, первого принципа: не отказываясь в поддержке всему наиболее талантливому, возникавшему в русском оперном творчестве. А станет или нет опера жизнеспособной — вопрос отнюдь слушателей. Таким образом, юная тогда плеща композиторов (Рахманинов, Гречанинов, Корешенко) могла проверить себя в живом тщательном исполнении*.

Вот, к примеру, ряд русских произведений, включая возобновления классиков русской музыки, появившихся за сцене Большого театра за период с конца XIX века по 1910 год, кроме ужо находившихся устойчиво в репертуаре опер Глинки, Чайковского и др.: в 1899 г. — «Мазепа» Чайковского и «Рыбаки» Симона; в 1900 году — «Ледяной дом» Корешенко; в 1901 году — «Псковитинка» Римского-Корсакова, «Анджею» Юю (1902 год был отдан иностранным премьерам); в 1903 году — «Добрый Никитич» Гречанинова; в 1904 году — «Нель Дамаяти» симпатичного русского лирика, тощего музыканта А. С. Аренского; в 1906 году — «Пан Весёла» Римского-Корсакова; в 1906 году — «Франческа да Римини» и «Скупой Рыцарь» Рахманинова, «Каменный гость» Даргомыжского, «Садко» Римского-Корсакова; в 1907 году — «Нерон» Рубинштейна, «Матео Фальклен» Юю; в 1908 году — «Сказание о неизданным граде Клемене» Римского-Корсакова; в 1909 году — «Майская поэма» и «Золотой петушок» Римского-Корсакова, «Кавказский пленник» Юю и т. д. Надо еще принять во внимание ряд крупных опер — семь як воссиявших русских — западноевропейских композиторов: Берлиоза, Бойто, Вагнера, Мойербера, Моцарта, Понтиелли, расширявший круг репертуара, но еще не уводивший театр от его основной установки на академическую линию развития национальной оперной культуры.

IV

Держася этой линии развивал с стлично действующими артистическими коллектиками оркестра и хора и солистов, упорно утверждавших существование русской школы пения под руководством опытнейшего музыканта В. И. Сука, Большой театр вступил в полосу первой империалистической войны, все укрепляя свое национальное лицо. Он таким и вошел в нашу великую эпоху, всегда встречая поддержку со стороны правительства и партии и стремясь держаться на той художественной высо-

* Вообще годы с конца 80-х прошлого века и с первого десятилетия века нового были в Москве, от сковуности постановок московскими операми русских оперных школ и «стариков», годами побег русского музыкального творчества в театре «главной зари» для композиторов, для исполнителей, и для ведущей группы художников-создателей русской национальной демократической эволюции. Если взять демократизацию (1899—1911 гг.) по ниже Ю. Эниселя «В опере» (М., 1911), то в среднем московские театры выпускали в сезон по 5—6 произведений русской музыки, а за все годы свыше 60. Произведения — театральных — Римского-Корсакова прошло за эти годы 12, Чайковского — 51, даже Юю — 9.

те, на которой должен всегда находиться театр — представитель великого русского народа на посту словных традиций русской оперы и русской музыки. Это и является основной заботой всех действующих артистических коллективов театра, несмотря на неназываемые смены музыкального руководства (В. И. Сух — Н. С. Головаков — С. А. Самосуд) и изменения внутри составов коллективов. Поскольку линия национально-академической выступает всегда впереди, понятными были постоянные забо́ты Большого театра об операх народного гения русской музыкальной культуры Михаила Ивановича Глинки.

Возобновления «Иоанна Сусанина» и «Руслана и Людмилы» — предмет постоянного, настоящего внимания каждого музыкального руководителя театра. Обе оперы неисчерпаемой полнотой своего содержания и нерушимой времепем красотой своей органической, уходящей в корни народного искусства, жизнеспособностью естественно должны стоять на вершине русского национального репертуара. Тем художественным качеством, каким отличается исполнение опер Глинки, оценивается уровень артистизма русского музыкального театра.

Если к Глинке присоединить разношерстное и в своих неповторимых свойствах *единственное* сокровище национального русского оперного стиля — «Князя Игоря» Бородина и его преосходный исполнительский состав, то окажется, что произведения монументальнейшие национальной оперной классики впитали в себя бесспорно академические коренные силы Большого театра. «Снегурочка» и «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова, затем «Пиковая дама», «Евгений Онегин» и «Полонез» Чайковского также запомнят солидные вокальные составы с большим числом молодых исполнителей.

Таким образом, центральный круг репертуара являет собой иредко защищенный достойными представителями русского вокального мастерства артистический ансамбль, оворой которого выступают имена, известные всему СССР.

Имя А. М. Пазовского, как одаренного, глубоко культурного, строгого и дисциплинированного мастера и художественного руководителя Большого театра, всецело обещает сохранение лучших традиций оперного искусства и академических, издавна установленных принципов. Рядом с А. М. Пазовским, разделяя с ним основную работу, стоит талантливый дирижер и пуккий музыкант А. Ш. Мелик-Пашев, художественный рост которого совершается у всех на глазах. Безусловно, всегда совершенствуется в всегда же исключительной художественно-исполнительской высоте и при коллективо-тиоретическом внимании к родному делу, работает первоклассный оркестр Большого театра. Затем, отличный хор, столь ярко показавший себя присосточившемся возобновлении «Иоанна Сусанина» (25 мая 1945 года). Всё коллектив глубоко понимают, что им доверено быть строителями национального искусства в самом сильном живым национальными традициями и заветами русского композиторского и исполнительского мастерства театре СССР, стоящем на принципах национально-академического искусства.

На закрепление стиля исполнения русской классики и направлена усиленная работа театра, она и составляет одно из основных целенаправлений А. М. Пазовского. В этом отношении и ритмич, и характер интонаций, и колорит, и динамика, и все, вплоть до воздействия музыки на форму сценической интерпретации, определяются осознанием партитуры произведения как отражения идей композитора и ценностью каждой классической оперы как достояния всей русской художественной культуры.

Руководители Большого театра всегда преисходно понимали, что Глинка, Бородин, Даргомыжский, Мусоргский, Чайковский, Серов,

Римского-Корсакова, создавая свои оперные произведения, ясно видели перед собой национальное достоинство русского искусства и самобытность его народных свойств. Поэтому, обращаясь за Запад, они никогда не поддавали под влияние сильных европейских мастеров слепо и пассивно. Они не отказывались учиться тому, в чем испытывали потребность профессионального порицания, либо быть профессионально ниже иностранного профессионального порицания, либо быть представителем русского народа в искусстве. Из их статей, выскажанных, ниссем, дневником всегда четко видно, как решившо, сколько и красиво русские классики оперы боролись за ее самобытность и выступали лишь против некритического подражания новым, западным образцам. Противогенеровские выступления Чайковского в Римского-Корсакова стоили же характеристики, как и в свое время понимание Глинкой общечеловеческого значения культуры итальянского *bel canto* в среде «итальянинов» или ценности оперного творчества великих композиторов Генделя, Глюка, Моцарта рядом с испанским Глинкой пруссаческим музыкальным культуртрегерством.

Потому-то и выросла спера как свой глубоко национальный творческий мир и форм и характеров на основе высоких демократических общечеловеческих принципов. В самом деле, нет оперной формы, которой бы самобытность русских интонаций, и героических, и душевно-лирических, и характерно-бытовых, не придала бы своей целеустремленности. И русская увертюра с первых шагов ее в комедийных операх цияни по песенного склада, русские арии в ариозо, и большие массовые ансамбли обнаруживали всегда глубокое своеобразие форм и оборотов, обусловленное коренной связью с народным складом искусства. Наконец, нельзя не отметить, что специфика в русскую оперу, как высокую, самостоятельно «обмыслившую» крупную художественную форму, народно-песенных элементов и протяжной лирики (т. е. русских адашко и айдаль) и песенного юмора (т. е. русских скерзо и хороводных форм, т. е. русских альлегро) было не песенным шоурум, а развитием народных жанров в новой атмосфере, с созданием на их мелодической основе оперного действия и характеров. Все эти качества определяют стиль русской оперы и стиль русского пения, и в работе над стилем Большой театр должен быть примером для всех музыкальных театров страны. Но вот тот и возникает большой насущный вопрос о новых вокальных кадрах, о достойной смене, впитавшей лучшее академические традиции вокального мастерства, без которых не построить прочного стилистического фундамента. Надо сказать прямо, что в этом отношении сделано не много, как будто основной контингент артистов, пением которых насыщаются сейчас люди советской страны, навсегда составит неизменное вокальное представительство Большого театра — русской национальной академии музыки. Человеческий голос — тончайший инструмент, требующий бережного обращения и длительного ухода, и только тогда он становится выносимым.

Это по части исполнительской, а по части творческой, по вопросу соединения новых опер дело осложняется отсутствием у композиторов и писателей серьезного отношения к музыкальным либретто как виду литературно-театрального жанра, обладающему своими законами, с которыми нельзя не считаться. Их не принято изучать и наблюдать, за что при постановке их на сцене казалась и автор и театр. А между тем опыт Мейербера — Скрибса, Вердии и ряда его либреттистов, и особенно Бойто, у нас же — Чайковского и его брата Модеста Ильича, ваконея, Римского-Корсакова с Бельским содержит немало ценных указаний на закономерность оперной драматургии. Тут дело не только в написании хороших стихов или хороший, с точки зрения словесной драматургии, пьесы.

Правильное распределение эмоциональных узлов, их нарастаний и развязываний, умение найти первое место формам арий, дуэтов и ансамблей, очень важное соотношение их с хоровыми, массовыми спевками, импровизациями громадное драматургическое значение, именно, в русской национальной оперной тематике. Выбор ритмов и метров, стиховых ассоциаций и аллитераций, отбор слов и чувство меры, ибо оперный текст требуют лаконизма. Паконец, наличие эмоционального подтекста, своего рода внутреннего «живого» действия в опере (это научительно достигнуто в «Египетии Остинги», «Лицом к даме» Чайковского, в «Чарме» Бизе, в «Севильском цирюльнике» Россини, достигнуто также и у Верди в такой степени, что действие ощущается слушателями независимо от обычно плохих переводов текста). — вот те właśnie все условия и законы оперной драматургии, которые, оказавшись в забвении, сильно вредили и предят большей части современных советских опер, инициируя и талантливую музыку. Вопросы, касающиеся либретто, при очень усложнившихся требованиях к драматургии и несказанно выросшего понимания театра и театральности, очень затормозили и тормозят дело строительства советской оперной культуры. А выросшая в нашей стране культура театра, искушенность в этом отношении в слушателей и артистов ставят порою оперный театр в затруднительное положение, даже при возобновлениях классических опер, ценность музыки которых несомненна, в драматургии и тексте наивных или просто незанимательных.

Характерный исторический штрих: со времени Октябрьской революции пошли в сознание лучших представителей Большого театра идеи безусловно падающей реформы оперного исполнительства и необходимости организации оперной студии. Тем самым вполне естественным был факт сближения творческих сил театра с великим Станиславским. Книга записей бесед с ним^{*} остается замечательным памятником этой эпохи аптузиастов театра. И действительно, яркая и сильная группа даровитых артисток и артистов в течение ближайших лет бурно распахавшей революции и перестройки всей жизни страны вела репертуар Большого театра, как русской оперной академии, на большой художественной высоте. В этой группе были старейшими актерского цеха: Собинов, Петров, Осипов, Обухова, Нежданова, Держинская, Степанова, Катульская, Антарова, Петрова, Савранский, Мигай, Богданович, Озеров, а до 1922 года и Шалигин. С 1920 по 1925 год происходило формирование актера-исполнителя и артиста — борца за репертуар революционной эпохи. Вспоминаются ряд исполнительских имен — Озеров, Ал. Пирогов, Матова, Политковский, Седомов; дальние — Барсова, Жуковская, Златогоров; режиссеры: Лапинский и Смолин, Петровский и Нардов, Шкафер и Санин, Раппопорт и Боратов; дирижеры: Сун и Голованов. Такви образом, Большой театр переходит в 30-е годы с большим репертуарным запасом, в котором основной кадр — это высокозначимые произведения русской и западноевропейской классики, постоянно освежаемые очередными возобновлениями, далеко не всегда удачными, но поддерживающими наряду с редкими новинками (проходимость их в Большом театре становится с годами все более и более замедленной, сценическая же монтировка все сложнее) жизнь музыки в театре. В целом, в опере и балете с 1918 по 1944 год, т. е. чуть свыше 25 лет, в Большом театре чередуется более 50 казавшихся новинок и возобновлений, частью переходящих, частью закрепляющихся в репертуаре. Более или менее заметный след в жизни театра оставляла прошедшая под управлением В. И. Суки возобновления

* «Творческие беседы мастеров театра». XI. Беседы Н. С. Станиславского в Студии Большого театра в 1918—1922 гг., записанные заслуженной артисткой РСФСР, К. Е. Антаровой. 1939.

«Кармен», «Алиса», «Лола-грин», новинки — «Саломея» Р. Штрауса (о 1923 г., режиссер Лапицкий) и возобновленное в 1926 году «Сказание о граде Китеже» Римского-Корсакова в декорациях Васнецова и Коровина (режиссер Раинштейн). Далее, из спектаклей под управлением Иннокентия Иванова — опера-новинка «Декабристы» Золотарева (1925 г., режиссер Петровский); под управлением Голованова: «Сорочинская ярмарка» (1927 г., режиссер Петровский), «Любовь к трем апельсинам» (1927 г., режиссер Динкин), паконец, первая вечинка породы советской оперы — «Тихий Дон» Ильи Держинского (1936 г., режиссер Смолич); под управлением Небольсина: «Золотой петушок» (1924 г., режиссер Лосский), «Загмур» Крейна (1930 г., режиссер Смолич), «Вышка Октября» Яворского (1930 г., режиссер Шваршида), «Хованщина» (1941 г., режиссер Раппопорт); из спектаклей под управлением Самосуда: новая постановка «Руслана и Людмилы» (1937 г., режиссер Захаров), новинка — «Полинна и Ильинина» Ильи Держинского (1937 г.) и возобновления «Испанты» (1940 г.) и «Ивана Сусанина» (1939 г.); из спектаклей Мелик-Пашаева: «Отелло» (1932 г., новая постановка, режиссер Смолич), «Гугеноты» (1934 г., режиссер Смолич), «Садко» (1935 г., новая постановка); новинки: «Броненосец Потемкин» (1938 г., режиссер Судаков), «Абессалом и Этери» Палиашвили (1939 г., режиссер Симонов); возобновления с новыми постановками: «Вильгельм Телль» (1942 г. — в Куйбышеве, режиссер Захаров), «Николая дама» (1944 г.), «Князь Игорь» (1944 г., режиссер Лосский), «Кармен» (1945 г., режиссер Симонов); из спектаклей Павловского: «Валькирия» (1925 г.), «Борис Godунов» (1927 г., режиссер Лосский); из спектаклей Штейнберга: «Мейстерзингеры» (1929 г., режиссер Лапицкий); некоторые оперы прошли через два и более возобновления, как-то: «Евгений Онегин» (1921 г. — Голованов; 1933—1944 гг. — Мелик-Пашаев), «Кармен» (1922 г. — Сун, 1936 и 1945 гг. — Мелик-Пашаев), «Валькирия» (1919 г. — Сун, 1940 г. — Небольсин), «Николая дама» (1927 г. — Сун, режиссер Лапицкий; 1931 г. — Голованов, режиссер Смолич) и теперь состоявшаяся новая постановка; «Любовитянка» (1932 г. — Кубадин и в 1945 г. — в финале под управлением Сахарова), «Илан Сусанин» (1939 и 1944 г.) и др.

В репертуаре филиала Большого театра с 1924 года прошло до 30 новых названий и возобновлений, значит, с репертуаром Большого театра свыше 100, а с присоединением новинок и возобновлений балетного репертуара — свыше 125. В числе русских новинок: «Степан Розин» Триодина (1925 г.), «Иван-солдат» Корчмарева (1927 г.), «Олея из Нордланд» Ипполитова-Ивановой (1928 г.), «Тупейный художник» Шиннова (1929 г.), «Сын солдата» Васильченко (1929 г.), «Прорыв» Потоцкого (1930 г.), «Алмаз» Спендиарова (1930 г.), «Леди Макбет» Шостаковича (1935 г.), «Мать» Желобинского (1939 г.), «В огне» Кабалевского (1943 г.). Из возобновлений и новых постановок: дважды «Царская испостась» (1931, 1944 гг.), «Николая дама» (1924, 1942 гг.), «Черепички» (1941 г.), «Манон» (1925 г.), «Трубадур» (1933 г.), «Фауст» (1938 г.), «Мазепа» (1934 г.), «Демон» (1937 г.), «Севильский цирюльник» (1944 г.), «Русалка» (1945 г.), «Риголетто» (1945 г.), «Боярина Веро Шелога» и «Псковитянка» (1945 г.). Из западноевропейских опер в филиале впервые были поставлены: «Турандот» Пуччини под управлением Штейнберга (1931 г., режиссер Баратов) и «Четыре легата» Вольфга Феррари (1933 г., под управлением Небольсина, режиссер Шваршида). В среднем число новых представлений, входящих каждый сезон в репертуар Большого театра и его филиала, колеблется между 4—5, превышения редки: например, в 1926 году три назначения в Большом театре («Сорочинская ярмарка», «Саломея» и «Декабристы») в четыре названия в филиале (два балета, две оперы) — случай редчайший, да и то два

балетных названий составляли один вечерний спектакль (балеты: «Теодоринда» и «Иосиф Прекрасный»).

В наши годы, годы постепенное, вопрос о «спасении» репертуара новыми произведениями,— конечно, не целий снижения уровня исполнения,— продолжает оставаться одним из коренных, причем он тесно связан с вопросом о методах декоративного оформления и режиссерско-постановочными проблемами.

Колоссальный творческий размах нашей современной жизни вовсе не замерз с длительным процессом создания опер. Так что текущие сюжеты и скопление бытовые характеры, будучи поданы в опере националистически, быстро отмирают на сцене. Произведение же монументального оперного стиля, если бы поплыли, должны бы охватить величие событий действительности так, чтобы слушатель и зритель, испытывающие их реально в жизни и наблюдающие за ними, привели их на сцену без синхронитальной улыбки.

Право же, важнейший призыв к оперному театру от слушателей — «хотим пения», красивого, раскрывающего душевные богатства человеческой души, пения стиля русского bel canto — требует именно сейчас настоящего и серьезнейшего и себе внимания. Слушатель прав, ибо на смену симфоническому оперному стилю, похоронившему себя в вагнерионстве, выступает опера — пение. Вновь возвращается сознание смысла оперного искусства — в человеческом голосе.

Но может быть, чтобы в великой стране песенности, от моря и до моря, какой является СССР, не возродился бы опера широкого дыхания, могучего, как проза гения Льва Толстого, опера мелодических стилей Глинки и Бородина, Мусоргского и Чайковского, где человеческий голос чувствовал бы себя на приволье и раздолье и в столь же прекрасных, как пушкинский стих, формах. Надо же помочь и певцам, ибо, требуя от них красивого пения, надо знать, что далеко не все то, что продиктует фантазия композитора, можно хорошо спеть. Хорошо сфантазировать, т. е. написать выразительно предекламировать, можно все, что не бессмыслица, но хорошо спеть можно только то, что заключает в себе пение от души человека, вернее, правду пения.

И за что также всегда боролся и обозан бороться Большой театр, как не за культуру пения, не только у певца, но и у композитора, наблюдая, как слушателям в очень значительном большинстве своем быстро охлаждаются к оперным произведениям, оскорбляющим человеческий голос недоречием и его подлинным естественным, выразительным данком.

Ко дню своего стодвадцатилетия Большой театр — национальная академия музыки — молодеет и сплещеет, оберегаемый заботами правительства и партии, так сердечно, внимательно относящимся к артистическим коллективам театра и к их художественной работе.

Но тем самым перед Большим театром стоят ответственные задачи не только закрепить славные достижения русских композиторов-классиков, но и вывать к жизни отвечающие их заветам новые произведения, которые были бы достойным отражением небывало величественных побед нашей эпохи...

ШАЛЯПИН
из книги «МЫСЛИ И ДУМЫ»

Мне очень повезло во всех моих соприкосновениях с ним: это не было широкое общение, я был молод и незамечен, но зато ряд незабываемых, очень выгодных для наблюдения встреч, из которых коснусь только тех, что связаны с музыкой. Попробую также вспоминить несколько поразивших меня сценических его созданий.

Федор Иванович просто однотаки обожал Владимира Васильевича Стасова и не раз посещал его, обычно под осень или в середине сезона: под осень в Парголове (в деревне Старожиловка, где всегда жил на даче Стасов), а зимой на его городской квартире. В годы 1904—1906, годы самого тесного, памятного из всю жизнь общения со Стасовым, мне удалось наблюдать и Шаляпина все театральной и какой-либо «компаниейской» среды. У Стасова, сам любуясь Владимиром Васильевичем и понимая, какого он имеет перед собой чуткого слушателя, Шаляпин расцветал во всю ширь и глубину своего богатейшего дарования в исключительного мастерства, зиждавшись и, вместе с тем, находясь вне всех условностей театрализации, проявлял свое «я» с большей сосредоточенностью и мудростью.

Помимо родных и близких знакомых Стасова, среди слушателей из музыкантов обычно бывали Александр Константинович Глазунов, режис Николай Андреевич Римский-Корсаков и Анатолий Константинович Лядов. Аккомпанировал с проницательнейшей чуткостью Феликс Михайлович Блуменфельд. Репертуар состоял, главным образом, из Мусоргского, затем или Даргомыжский, Бородин, Глинки и Римский-Корсаков. Из западноевропейских композиторов больше всего Шумана и Шуберта. Если исполнялся «Борис Годунов», то Шаляпин пел «Бориса», а Пимепа, и Варлаама. Блуменфельд же соперничал с ним в мастерском исполнении Илариона. Лицо Шаляпина при его пении в комнате, следовательно без грима, я бы сказал, было не менее впечатляющим, чем на сцене в гриме и костюме. Даже сильное и глубокие эдстаслял он слушателя притывать взор в себя: лицо выражало его пение без неизбежно грубых мелодраматических подчеркиваний, которых все-таки требует — из-за масштаба рассказаний — сцена; на лице жил, существовал, словно тут же созданный, на глазах у всех образ, иного поплющали его же интонация. Если Шаляпин сам подавал себе ролькин, например, при передаче сцены в корчме, то персонажи этой «наблюдательнейшей музыки» бунгалюко порт-

ретно познакомил перед слушателями со всем прирожденным им внутренним миром. Глаза, особенно глаза, скулы, черты лица около рта, поворот плеч и шеи, все прообразовалось в так же быстре «единении» в другой персонаж, особенно при диалогах. Иногда, в одной фразе, концентрировалась вся суть изображаемой личности, по так, что дальше мы чувствовали присутствие ее. Например, помню, перед монологом-рассказом Пимена в последнем акте «Бориса Годунова» Шаляпин спел реплику: «Рассказывай, старик, все, что знаешь... без утайки», сопровождая песне столь глубоко пристальным произнесением взглядом в пространство на преполагаемого Пимена, что, казалось, он действительно вопрошающий Борис, а отвечать стал кто-то другой, им названный, потому что когда зазвучали первые слова рассказа («Однажды в вечерний час прошел ко мне пастух*»), то я в голосе, и на лице все было иное — другой человек, с другой внутренней жизнью, с другой жизненной биографией и другим миросозерцанием. В шаляпинской передаче Пимена поражало неразделенное сочетание привычно-монашеской дисциплины смиренния со строгим — скрытым — обличием и осуждением, далеко не смиренными. Слышался за спокойным эпическим тоном рассказа, где лишь изредка вспыхивали яркости сдергиваемого волнения и экстаза («так хорошо мне стало»), неизменно сурьезный этический приговор истории.

Шаляпин рисовал своим лицом, всем своим обликом. Я не раз видел, как рождалось живое явление под рукой Репина, но тут, когда без помощи средств живописи на ваших глазах в слухе меняется весь человек, причем это делалось с тончайшей неуловимостью переходов, невозможно было не волноваться от наглядного проявления безграничности творческих способностей человека.

Но тем труднее для Шаляпина был выбор исполняемой музыки, в особенности, если дело шло об опере, о большой роли. Тут дело воине не было только в голосовых данных. Можно «пунктиривать», чуть изменить вокальный рисунок. Но надо было, чтобы и его требованиям, к создаваемому им образу, — а создавался он им и пыткационно и пластически в единстве, — подошла вся музыка, т.е., чтобы ее пыткация — вся эмоционально-смысловая сторона, звуковая и речевая «пронзительность» — отвечала его замыслу. Вполне это целикоменно, потому родной композитор не «сорвался» на протяжении какой-либо большей партии и роли в пыткации со всем другого образа или, в лучшем случае, в пыткацию безразличного, нейтрального порядка. И тут Шаляпин мучился ужасно. Преодолеть подобного рода несообразности было для него очень трудно, во тем интереснее было наблюдать, как он, иногда из омертвленных или нейтральных речитативов — подобно Минель-Анджело в скульптуре или Бетховену, выскакивающему огонь из казвалось бы, «общих» мест в музике, — создавал выразительнейшие и убедительнейшие «высказывания». [...]

Многие упрекали Шаляпина в лени и в нежелании учить много ролей из-за дешевкой алчности, но никто не понимал, как трудно было ему, при его неизмеримо тонкой пыткационной чуткости, при его поразительной способности различать праздничное и фальшивое, содержательное и формальное в музыкально-речевой пыткации, как трудно ему было с отбором ролей.

Надо это понять, чтобы оценить главное в шаляпинском мастерстве. Ему органически необходимо было опуштать, хотя бы в основных существенных моментах партии, соответствие пыткационного содержания музыки образу в целом, в его человеческо-психическом и бытовом, жанровом-историческом и, наконец, в его пластическом облике. Тесситура — текстурой, вокальные трусины — само собою, но главное тут — в этом соответствии. Оттого Шаляпин так любил Мусоргского! В нем, во всем

направлении и характере его творчества он особенно находил отвечающие его требованиям эмоционально-выразительное содержание в врангелийской интонации.

Зато какие мощные выразительные монументы в «Новогоднем», Борисе, Ильине и Варламове в «Борисе Годунове»! Там же, как писали образ и роль в интонационно-обес-

На первых Шляпкина так называли спрос и речь в *«Фоме»*. Но первые Шляпкины так называли спрос и речь в *«Фоме»*, или формальными безразличными оперными произведениями, что он все силы своего таланта и прям-таки художественно-ремесленного упорства, какая не обработку капронового или влаголюксированного аукционного материала, чтобы сделать его глубоко осмыслившим и драматически гибким. Тут приходила на помощь его собственный голосовой дар: его голос был ему подчинен и пределом возможностей. Если сравнять количество доступных ему «штук» звукоряда с множеством колористических, динамических и артикуляционных оттенков каждого звука, то более ясного представления о ничтожности в исполнительском искусстве количественной поэзии через качественную безграничность трудно подобрать.

Эти возможності позволяли Шалляпину, по цене большого труда и длительных испытаний, при постоянном контроле своего сознания над каждым интонационным шагом, добиваться сказочных результатов. Так было сделано труднейшая партия Сальери, но наивысшей победой его метода «Фронтонтирования» была партия Олоферна в «Юдифи». Слова.

Казалось невозможным свести всю интонационную «пестрь» этих речитативов, в особенности *ритмически-контурно расплывчатых*, — в иной осмысленный синтез. И как великолепно это было сделано! Как сплавлено со всей сценической динамикой образное и всей статуарностью мощной фигуры. Прежде всего получилась широкоразвитая южно-драматическая фирма, совершенство бетховенской по симфоничности развития и мимикализированность по сочетанию силы с пластикой. Право, такие — во мощности пластической лепки — фигуры я видел только в живописи Синтетической капеллы Мюнхенского же.

Два огненных мотива, две темы развивались Шаляпиным на громадном протяжении роли: дикий зверь, красивый, гибкий, воинственный, но скрыто-нервный, подозрительный, в любой момент готовый броситься на добчу, при малейшем раздражении способный ее уничтожить, и зверь — стонущий, страстью парализованный в забывающий в этих состояниях о какой бы то ни было опасности! Воплощением зверя в родной ему стихийной обстановке была лесня:

Знойной мы степью идем!
В воздухе дымит огнем...

Возлещением страстного экзата было длительное «кружение» хищника вокруг жертвы, покору гордо не сдающейся Юдифи. А вступлением, подобным бетховенским вспышкам и симфониям и увертюрам с их «познанием» музыки из первичного мощного жеста, служило первое появление — статуарное — но ложе и в колеснице: величавая, спокойно-изящная фигура суропого и грозного воина, среди подобострастий и лести окружающих, покоряющая своим созищением воли и власти! И все это, вся пластика и динамика сценического образа, колорит голоса, форма фразы, все детали интонации, качество звука, ритм тела, рук, лица и мимики — все было создано в едином

Издалеко отошел от печеров у Стасона, но это только в силу необходимости показать значение интонационного мастерства Шаллипина. С романским ему было легче, т. е. на непротяжимом отрывке музаки скончалось все было сплюнуто в единий художественный смысл...



И. А. СЕРГЕЕНКО. Фото

нее можно было обрести желанное единство всех средств воплощения и правдивость интонаций. Но и романсы он выбирал с сугубой осторожностью. Он предпочитал или прискорбные в своей завершенности классические и романтические камерные песни, или даже стихийно-эмоциональные, не более из банальности, лиши бы они были всецело «общества», т. е. представляли собою некие универсальные «интонационные формулы» и давали бы ему полную возможность (подобно тому, как куплетисту — гибкий в своей повторности чуткий налев куплет) прилагать к ним свою жизненно-историческое, в длительном наблюдении человека рожденное искусство*. Конечно, последней такой работой Шаляпина, его *шестой симфонией* было гениальное по своей трагической скорби прощание с весной, а вернее — с жизнью: «Одегия». Затрепавшая на эстрадах всего мира молодая Массе, будучи явлено звуково осмыслена — «перенитонирована» — Шаляпиным, получила новую жизнь...

Но тогда, в те далёкие теперь годы, я и не подозревал о безграничности мастерства Шаляпина в камерной области, и лишь по мере того, как я в ней его наблюдал (вплоть до того времени, когда мне суждено было кое-что для него инструментовать, например, бетховенское: *In questa tomba oscura*²), я все больше и больше понимал, что тут-тут — в этой области — и рождается все его могущее театральное искусство, даже там, где оно достигало грандиозных величавых образов (мечтой Шаляпина всегда было — воплотить *Лири*, и он со Стасовым — ярым и тонким поклонителем Шекспира — если не раз задушевные беседы на эту тему).

В камерном искусстве Шаляпина были две главные линии. Первая — там, где он камерный стиль «прославлял» театральность, в той или иной мере, и там, где он всецело от нее отказывался в пользу строгого интеллектуализма и образности только музыкальной, без признаков характерности, быта и вообще всего, что «изменяется».

Русский романс, с его склонностью к образной празднатургии, бытовым характеристикам, картиности и к ярким сценам, типичным обобщениям и списательности, очень вызывал в Шаляпина «пластико-театральное воображение», и тогда создавались такие глубоко реалистические портреты, как «Мельхи и его жена» (*Воротился ночью мельник* Даргомыжского), «Старый капрал» (одноименный романс Даргомыжского), «Семинарист» (Мусоргского), замерающий крестьянин (*Трепан* Мусоргского), «Татулярный советник» (Даргомыжского) и т. п. Но еще глубже и выше было камерно-симфоническое искусство Шаляпина, там, где поэтический образ, взятый вне характеристической звукозаписи, становился обобщенным и эмоционально-сконцентрированным: например, шумаковские: «Я не сердусь», «Вы злы, злы песни», «Вс сне я горько плакал», шубертовский «Двойники», из русских — «Сомниние» Глинки, «Пророн» Римского-Корсакова, «Соловей мой, соловейко» Чайковского и т. д.

Меня больше всего потрясли «Двойники» Шуберта и «Вы злы, злы песни» и «Я не сердусь» Шумакина. Ирония, скорбь, душевная мука, страсть — все эти «знакомые» слова и состояния воссоздавались Шаляпинским словно заново и каждый раз все с той же едкой, прокипновенной убедительностью. Горький гоголировал так: «Знаете ли, что ж это он делает: вот играют, играют музыку — ловче там, звонче, что ли, а споет он слово, дла, фразу — и, слышишь, вся человеческая душа, а, порой, и мир». А Стасов доказывал: «Вот как у Льва» (Толстого, конечно). Члатель, словно и слово не чувствуешь, тоже две, три фразы и слово-то

* Он не очень любил подумавшо академический стиль романсов с преобладанием линии мастерства, не любил и субъективистские крайности в музыке, т. е. оригинальность во что бы то ни стало.

принципы, по штирих, деталь — и склады человека, всего — с душой, одеждой и обстановкой, в тут же прирова.

И действительно, когда Шляпкин начинал, как-то «о себе» и в то же время словно откладываясь в симорочьи даль: «Лес да поляны, беззлобье кругом» — нес пестрало вокруг, все знакомое, родное, русское: и бескрайняя синевка распина, холол и тишина, и человек один по одни со своим горем и ложинам забылся.

А «Двойник» — монолог глубокой трагической сплы (исполнение Шляпкина достигало тут лентоской выразительности), пропла Гойне — Шуляпкина доставляло в обобщение нековой музы раздвоенного человеческого индивидуального сознания, и опять в воображении оставала как будто всегда, всегда стоящая одинокая фигура где-то в сияющем городе, на перекрестье: человек — потерянный среди своих.

А скрытая, сдержанная, скромленная — вот-вот вырывается стихия и неудержанно — любовная страсть: «Я же сердуса».

Или «Пророка Рымского-Корсакова! Это несколько холодное и рассудочное произведение Шляпкин доводил до библейской пламенности и экстазичности; тогда как, наоборот, в «Вакхическая песня» Пушкина — Глазунова («Что смолкнула песнь глас») господствовала пластика: яично-сияющее, мудрое философское слово в величественном сложностии своем почерпавшее силу.

Шляпкин был истинно камерную музыку, бывало, так сосредоточенно, так «глубью», что, казалось, он с творцом ничего общего не имеет и никогда ее прибегает к требуемому сценой акценту на ансамблях и видимости выражения. Сопряжение сплошности и сдержанности обладало им. Например, помни: «Все сие я горько плакала» Шумана — однозначение, голос в тишине, эмоция скромная, затаенная, — в исполнителя словно нет, и нет этого крупного, жизнерадостного, щедрого и юмор, на лиску, ясного человека. Звучит одиночес голос — и в голосе все: вся глубь в полноте человеческого сердца... Лицо неподвижное, глаза выразительные драматичные, но по-особенному, не так, как, скажем, у Мefистофея в знаменитой сцене со студентами или в саркастической серенаде, там они горели злобой, с изюминкой, а тут глаза человека, отступившего стихию смысла, но понимающего, что только сурьей дисциплина ума и сердца — в ритме всех своих проявленияй человек обретает власть над страстями над страданиями. Получалось так: звучала стихия Гейне с их романтической страстью, но отрапорченной уже «гамлетовским» критицизмом XIX века, а дел их словно художник типа Гете, вполне овладевший «мерой вещей в искусстве».

Я тогда ц понял, в чем суть шляпкинского мастерства: в обладании генезисной чуткостью в множественности пережитого и наблюдаемого, но все это было всегда проявлено сквозь мудрую сдержанность и чувство художественной меры с глубоким учетом восприятия слушателей. Шляпкин знал, через какой оттоник итонации своего голоса он может так захватить внимание людей, что бозошибочно доведет до них и самый задувший тон сердца, и изувеченный сдвиг пульса, и точайшие черты, в яркие повадки внешнего обличья человека.

Благодаря силе сдержанности и умению быть сдержанным, что особенно сказалось в его камерном пении, Шляпкин достигал потрясающей длительности, полноты и размаха своих нарастаний, своих crescendo, когда голос его называлась насыщенным небывалой мощностью и величием.

Но в этой же силе сдержанности — искусство — источник шляпкинской пущающей грации и ужасающей первозданности. Не раз в моей жизни — уже после кончины Стасова — встречал я Шляпкина, и никогда я не испытывал от него никакой грубости, ничего подобного тому, что во-

круг него о нем писали в толконали, разжигая его нерпость и минительность. Утверждая, Шалипин был человек непомерной чуткости и нервной отзывчивости. Защищая в себе это свое большое от ужолов «состояние души», он несторожинялся и, нередко, держался вызывающе. Как актер, он это делал блестище, словесно фехтуя, как мундштет Дюма рапири. Но стояло ему заметить, что перед ним не враг, не любопытный бездельник, не глупый вокалист (этот породу он не терял и, действительно, перед глупо съитонизированным словом или бессмыслицей сплетой фразой просто зверел), не тупой да еще франтоватый, да еще кичливый осенний чиновник (тоже объекты его постоянных выпадов) — он становился человеком прост и обаятелен. Нечего было опасаться никаких «выпадов».

Бывало в кулисах в б. Маринском театре я не однажды наблюдал за выходами Шалипина. Если он видел, что за ими следили, — он что-нибудь «выкидывал», «форсировал себя». Если никого не замечал — это был нервно-сосредоточенный, очень напряженный, всем телом и слухом собранный человек. В самой, казалось бы, для него привычной опере «Фауст» — Шалипин, стройный и гибкий в своем мефистофельском обличье, выходит со сцены в кулис после I акта. Здороваюсь. Подает мне руку, и чувствую, что рука мелкой дрожью ходит. Смотрю: лицо трепетное, голос словно спотыкающийся. — «Федор Иванович, и вы так волнуетесь?» «Эх, а то как же: ну, что если я на каплю сорвусь, чуть не дотяну — ведь с меня же за «Шалипина» взымут в сто, тысячу раз больше: пропал, скажут, голос, кончился Шалипин, выдохся, сонялся. Вот, что значит быть даровитым!» — и пошел почти согнувшись. Знал он меня тогда только по встречам у Стасова, сам я был незаметным в театре человеком — всего-то пианистом-концертмейстером балета, чего ему было привлекаться — и говорил он это просто и ласково.

Идеальный ритмист — Шалипин не выносил дирижерского самомнения и дирижеров, «тантирующих» механически и «чувствующих» только сильную первую долю такта. Он предпочитал скромных рядовых работников атак «тактоведам» и тоже доходил до припадков гнева, когда ощущал на своей гибкой ритмизацией «ес» чужой руки. Раз я смеялся от души, видя, как в прологе «Игоря», после испорченной дирижером фразы Галицкого, Шалипин сперва как-то растерялся, а потом стал засучивать рукава своей «кинжальной одежды», вызывающие поглядывая на начинавшего свою карьеру «метриста». К счастью, тот, кажется, был близорук...

Ритм для Шалипина — не оболочка, не обложка, не тумба вдоль павильона и не телеграфные столбы! Ритм включен во все элементы его искусства, он — и содержание и выражение. И в самой органической природе Шалипина ритм был из физиологическим фактором, по скорее — организацией всего его тела, поступи, руки. Так и в певице и в сценической пластике, в их тесном сочетании. Поэтому-то жест Шалипина — сам по себе, в отрыве, условленный первый жест — в своем сочетании всех элементов и выразительности ритмики звучал всегда естественно и правдиво.

Откуда это в нем? Я не знаю, учил ли кто Шалипина ритму? Вряд ли. Этому не научишься, как внутреннему слуху, — можно только умно развить природные данные. Мне всегда казалось, что источники шалипинского ритма, как и его глубоко реалистического интонационного пения, корениются в ритмике и образности русской народной речи, которой он владел в совершенстве. Одна уже любительность в отношении распределения смысловых акцентов, в окраске и «растягивании» гласных (как это было замечательно в партии Сусанина, где Шалипин в совершенстве чувствовал и понимал мастерство глининской вокализации), в игре длительностями, в умении «растягивать и сжимать» гласно, т. е. как бы их

ожидать дыхописи, сообразно смыслу произносимого — указывает на чистое наблюдение качества произношения живой речи как основного средстия эмоциональной выразительности.

Зато как во-детски смялся Стасов, когда Шалиппин произнесил перед ним речь, член английского парламента, надгробное слово немецкого пастора, ленивое бормотание итальянского гида, которому надоели все, что он повторяет, и т. п. — пользуясь самим неизчезающим количеством слов каждого языка и притом «еще буквально-смысла», но по качеству окраски звука расставляемых!

Ритм же говора и пения Шалиппина всегда вызывал во мне аналогию с гениальной голгольевской «празд», особенною «Мертвых душ». Этот ритм не охватишь ни нормами метрики, ни механическими тактированиями!

И помню, как на спектаклях «Ивана Сусанина» бывали друг другом довольны Направники и Шалиппин и як, наоборот, позже, когда Шалиппин выступил в роли Фарлафа при возобновлении «Руслана и Людмилы», он злился на дирижеров, не могших ощутить выразительнейшую органичность ритма знаменитого роша в его передаче: Направника тогда уже не было!

Но в создании образа Фарлафа он советовался со Стасовым еще в 1904—1905 году.

Почти достоверно посейчас помню кусок из их диалога:

Ш а л и п п и н: Эх, Владимир Васильевич, если бы я слышал в жизни столько, сколько вы! — С т а с о в: А на что вам? — Ш а л и п п и н: До пот не знаешь, за него ученьице, когда делаешь новую роль. Пример: Фарлеф?! Вы вот Осипа Афанасьевича Петрова слышали? С т а с о в: Слышал, в это было очень хорошо, но... — Ш а л и п п и н: С т а с о в: Надо всегда думать, что сделаешь лучше, чем что-то? — С т а с о в: Надо всегда думать, что сделаешь лучше, чем что-то делали. — Ш а л и п п и н: Знаете, стыдно, в я ток вот и думал, да не вас проверять. — С т а с о в: А ву-ка, покажите. — Ш а л и п п и н: Хочу я так. Не побегает он на сцену. Можно? — С т а с о в: Ну, почему же нельзя? — Ш а л и п п и н: Фарлаф лежит во ру, т. е. в лежу и убедил себя, что двою лежу и вылезти страшно, ой, как страшно! И когда звонок пошел — на сцене пи-ни, пи-души, и вдруг из раза часть трусливой, испуганной морды, еще и еще, и вдруг вся голова, а затем — сам целиком, вот вытянулся...

И тут было среднеметристировано все появление Фарлафа, и когда он показалась весь — Шалиппина в комнате не было, а стоял гигантский верзиль, сам себя напугавший: «Я весь дрожу, и если бы не ров, куда я спрыпался, поспешил...» В слове «куда» были неуловимо очаровательные трусливые акценты с паузочками, а взор тянулся пугливо ко ру...

Надо было видеть радостную восторженность Стасова. Он тоже вытянулся во весь свой громадный рост перед Шалиппином и целовал его: «Ну, уж бесконечно умнее, точнее и вкуснее, чем у Петрова. Да дальше мало объяснить, показы всей роли Шалиппином и красочные «выставки» Стасова с Фарлафом разных эпох, а, кстати, и о самом Глинке.

Знаменитый свой жест — прихлопывание земли ногой вслед за исчезновением Нани — Шалиппин показал изумительно, к окончательному воссторгу своего собеседника: Фарлаф-Шалиппин смотрит в пустое пространство, и чувствовалось, что он сие видит «страшную старушку». Вдруг обрадовался: нет! И тут же струсил. И вот, чтобы убедиться, что действительно никакого ужаса нет, он сперва прощупывал ногой место исчезновения Нани, потом с торжеством вступал на него всей тяжестью фигуры Фарлафа, и тогда начинилось осенительное «хлестаковское» хватывание: «Близок уж час торжества моего».

Ни на какие поправки Стасова, Глазунова, Блюменфельда Шалиппин

никогда не обижался. Перед Римским-Корсаковым он становился как-то собранные и сущие. Было что-то в его облике от школьника, который и боится учителя, и даже читат, но слюни его спиркаются, чтобы не сгущаться. Со Стасовым этого не было: взаимное радушное, понимание и даже любование доводили при этих встречах.

Когда Шалипин пешал народные песни, особенно «Дубинуши», он совершенство перерождался. Ни тема оперного пения и ничего от индивидуалистической культуры камерного романса. Ощущалось иное: где-то дальше большая жизнь, страдала жизнь множества людей, соединенных трудом, и вновь — русская природа и русская песеная дорога, по которой искони идут и движутся поколения. Широкое, могучее, ненебыльное движение великого певца насыщало певцов, и, слышалось, нет предела этой длящейся песне, как нет предела полям и степям нашей родины...

А потом — опять девец города: и проходил перед слушателями образы, перекликающиеся с мелкими чиновниками Гоголя и Достоевского, и ремесленниками посада — из Ушенинского, и романтиками-искусителями из различных старинных повестей, и персонажи Беранже — Курочкина, и шубертовский лукавый и разбитый «Мельник», и наполеоновский солдат старой гвардии (надо было не только слышать, но видеть азартно выпрямлявшуюся фигуру Шалипина при словах: «И я руки мне вложишь ружье»), и влюбленный Семинарист, и веселый Раевский, и гетевский Мефистофель, и пушкинский Пророк, и жуткие образы «Плясок смерти»...

Русский стих, его плавность и «рослев», и главное плавность его ритма, исключающую великий метрический формализм, — «стих сплошных исключений из правила», имению, в силу его гибкой и чуткой ритмики, — Шалипин ощущал всем своим существом в вокализировал его в совершенстве. Но он прекрасно «гадал» и в интонационное содержание вносящейся речи, преображаясь до тонкости: его шумановский романс «Ich grolle nicht»⁴, его мозартовский Леворелло на итальянском языке, его Дон Кихот на французском языке — изумительные образцы его промышневания в стиль, ритм и интонацию западноевропейской музыки.

Его языковое чутье было и многогородично и многокрасочно. В партии Мельника в «Русалке» Даргомыжского или в потрясающей по силе драматизма и этической глубине сцене Сусанина в лесу (особенно в речитивах) в глинкинской опере — Шалипин создавал ярчайшие по словесно-интонационному мастерству масштабы, находя чекающую выразительную форму.

В быту, в дружеской беседе, рассказывая анекдоты, он шутя, импровизировал тональные по юмору и наблюдательности сцены — и тут речь его становилась художественным *становлением*. И любил же он русского человека!.. Воплощая ряд сильных и глубоких образов мировой литературы (Мефистофель, Дон Кихот, Леворелло в «Дон Жуане»), Шалипин все-таки развернулся во всей полноте своего таланта в опере русской: Иван Грозный в «Псковитянах», Борис Годунов и Достоевский в операх Мусоргского, Мельник в «Русалке», Сусанин в «Иване Сусанине», жуткий образ зависти — Сальери в «Моцарте и Сальери» — это все не театральные маски, а человеческие жизни, воскрешаемые на каждом спектакле русским великим артистом.

Несмотря на свое ежесекундно пскрающееся пепперчарпаемое дарование, способность к блестящей импровизации и перевоплощению в любой миг, причем всем казалось, что все это ему очень легкодается*, Шалипин

* Он, например, метко и выразительно рассказал. У меня есть собственкоручный его автопортрет — рисунок великими — четырнадцатью — штрафами! Он знал себя со спины, но, несмотря на это, вы ощущаете его лицо и — главное — его острый взгляд!

был чрезвычайно строг и себе в отношении работы. Однажды у него выражалось характерное признание: «И чего, чего по пишут о Шалиппине, — склонил он, и грубили, и лентяй, и чуть по грабителю (это кого: не антре- и певцами ли?), и только никому в голову не приходит простой штуки — прогорел ли?», и только никому в голову не приходит простой штуки — склонил и как Шалиппин работает и что ему стоит каждое выступление! По-моему — и вот запомините — так: все решает работа. Работайте и работайте, а оставшееся все само придет. Только работать надо умно, понимая, что в тебе и чему!».

А я, из-за мальчишеских смотря на него, дивился его словам. Ведь у него все так сама собой обительно легко выходят: стоит ему поклониться на сцене, как своими движеньями он покрывает все сценическое пространство (например, Мefистофель в tolле), стоит ему запеть — его голос заполняет подиум, звенит, льется (например, во «Время сил») знаменитый запев: «Широкая масленица» или в «Сусанине»: «Чуют правду» — в садах в лесу). Да не только в кантике. А шалиппинские отдельные иронические вздохи («Соблазнитель» — по адресу ничтожности Зибеля в «Фаусте»), даже междуоставы (наглое «Эх-х!» Галицкого в «Князе Игоре»), не говоря уже об онриках, приказаниях (Галицкий: «А народу за послугу, вина... пажет!»). Борис: «А там, ссыпать народ из пир! Всех — от бояр до нашего спасения». И дальше: «Все — гости дорогие!» Досифей: «Бесноватые, почто беснуетесь?» и т. д.) — всюду, всюду соответствующие интонации и тембр его голоса, казалось, сами собою естественно давались ему.

Но на самом деле, как долго — месяцами и даже годами — он их — эти интонации — искал, а найдя, закреплял и оять отбрасывал, оять финансируя, примеряя: что к чему. И стала я расспрашивать и тех, кто с ним работал, и кто имел возможность наблюдать его в работе и даже случайно — особенно в отглях, по соседству — подслушивать его долгие упорные поиски, открытия в тщательнейший отбор. Многое мне рассказывала некий Б. П. Шкафер, режиссер и чуткий певец. И помнится, как Шалиппин, тоже рассказывая Стасову о сцене Бориса с Шуйским, говорил: «Вот хорошо, когда такой умный партнер в диалоге, как Шкафер, чутко отвечающий на каждое движение и даже помысле». Но тут же прибавлял, как трудно было установить томчайшую связь в знаменцах Моцарта с Саллери.

Значит, мало было работать над самим собою — приходилось все окружение приходить в возможное соответствие со своими намерениями и всем своим сценическим поведением. Но зато и получались результаты. Даже молчавший Шалиппин в опере оставил незагладимое впечатление: такова знаменитая сцена приезда Грозного в Псков. Думал ли Римский-Корсаков, когда сочинял этоявление без слов, без немек, что появится гениальный артист, который найдет лучшее решение членной сцены, найдя именно в безмолвии ключ к этому решению?

На полном скаку, разогнав коня, Грозный — Шалиппин выезжал на сцену и останавливал лошадь среди смеха среди распростертой лиц толпы, пронизывав всех супречным, проницательнейшим взглядом исподлобья...

II перед зрителями воочию вставала еса Москва XVI века, — Москва, борющаяся за собирание и крепление государства великого народа.

Ленинград.
23—24 октября, 1940.

РАБОТЫ Б. В. АСАФЬЕВА
О ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКЕ

*

РАБОТЫ Б. В. АСАФЬЕВА О ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКЕ

Первые статьи Б. В. Асафьева (Игоря Глебова), посвященные зарубежно-европейским композиторам, относятся еще к 1914—1916 годам; последние же его работы на зарубежные темы возникли в итоге всей творческой деятельности, и конце 40-х годов. Были периоды в жизни Б. В. Асафьева, когда он особенно много и напряженно работал над темами зарубежной музыки (сочетая это, естественно, с еще более обширной разработкой отечественной истории музыки), но бывали почти целие десятилетия, когда он, отвлеченный сотинением балетов, почти не обращался к этим темам.

Оценивая эту область музыковедческих трудов Б. В. Асафьева в целом, следует выделить общие ложные ее качества. Первое, что поразит всякого, пникающего в обширные итоги этой группы работ Асафьева, — сплошное, конечно, с многосторонностью интересов исследователя. Труднее назвать темы, не привлекавшие почему-либо его внимания, цежели перечислить то, которые рано или поздно захватывали его. Правда, среди обилия тем у Асафьева были, как всегда, свои излюбленные: Бетховен, Григ, Верди, Лист, Шуман, Вагнер — но не все в равной степени. Его интересовали также вопросы английской музыкальной культуры, цитационные процессы средневековья, проблемы развития музыкальных форм в общевероятском масштабе («Музыкальная форма как процесс», часть I), история оперы в XVII и XVIII веках (с преимущественным интересом к представителям французской школы), музыкальная культура французской буржуазной революции 1789 года, Бах, Гайди, Моцарт, Вебер, Шуберт, Берлиоз, Шопен, Обер, Бизе, Брамс, Брукнер, Малер, Р. Штраус, Регер и многие другие современные композиторы.

Задачи исследователя чаще всего соединялись здесь у Асафьева с пропагандой и популяризацией лучших произведений зарубежных композиторов (особенно классиков) в нашей стране. Этого обязанности Игорь Глебов брал на себя весьма охотно, когда писал в 1919—1928 годах пояснения к программам симфонических концертов, когда выступал с небольшими статьями в прессе к постановкам или исполнениям. Очевидно, многие работы Асафьева, посвященные темам зарубежной музыки, были спланы либо с пропагандой самих музыкальных произведений, либо с выпуском переводных работ о зарубежной музыке (книги К. Нефа, Г. Кречмера, И. Правута и другие падания). Таким образом, Асафьев стремился направлять эту пропаганду, вторгаясь в нее со своими необходимыми разъяс-

нешними, поправками, со словом творческим толкованием вопросов стиля и индивидуальности художника.

Хотя среди книг и статей Асафьев есть работы, посвященные относительно детальному разбору тех или иных произведений зарубежных композиторов («Арнольд Льюис» — в статье «Лютий и его дело», сочиненный Бетховена — в книге о нем, мазурок Шопена и т. д.), в основном он предавался в этой группе своих работ другим целям. Он прежде всего стремился посодействовать широким кругом советских читателей общий облик художника-творца, очерпить свойства его индивидуальности, дать понятие о характерных особенностях стиля, даже об особенностях психического склада композитора. При этом Асафьев не боялся известной доли субъективизма, когда набрасывал этот живой портрет художника, когда стремился оживить перед читателем его внутренние творческие побуждения.

Одновременно в работах собственном исследовательского типа, более специальных, или же в пособиях юного характера Б. В. Асафьев занималась общими проблемами эволюции музыкального стиля, интонационного строя, музыкальных форм. Здесь уже он не склонен был разграничивать частные отличия и писал о путях европейской музыки, ее *периодах*, об общих закономерностях. Наиболее полно это выявилось в большом теоретическом исследовании «Музыкальная форма как процесс». Б. В. Асафьев, по его словам, старался представить себе каждую эпоху истории европейской музыки как своеобразный интонационный пласт, когда работал над второй частью этого труда (подзаголовок — «Иントанция»). Но даже и в такой популярной работе юного типа, как перевод книги К. Нефо*, это стремление Асафьева по-новому осмыслить и объяснить большие процессы музыкального мышления народов отчетливо сказалось в тех оставших главах о музыке средневековья, Возрождения, о музыкальной культуре французской буржуазной революции, которые были добавлены советским исследователем к этому в общем легковесному переведенному пособию.

Наиболее ценной стороной той пропаганды, которую вел своим работам Б. В. Асафьев, поддерживавший лучше произведения зарубежной музыки о своей стране, было его опора на здоровые, жизнеспособные, реалистические образцы зарубежного музыкального искусства. Именно душевное здоровье, демократизм, органичность в связях с бытом народа привлекали Асафьева в произведениях И. С. Баха, Гайдна, Бетховена, Шуберта, Верди, Бизе, Грига в других композиторов. Когда он выступал со статьями «Мюнхен и современность», «Шуберт и современность» (1927), он стремился прежде всего поставить в образец современности жизненную силу искусства этих композиторов-классиков.

В наиболее глубоких по замыслу монографиях, посвященных зарубежным композиторам (Верди, Григ, отчасти Шуман), Б. В. Асафьев весьма проницательно очим своеобразие раскрывает те самобытные национальные и конкретно-исторические условия, в которых складывалась та или иная творческая индивидуальность. Он рисует Верди истым сыном своей страны, ее духу крестьянству Италии; он показывает, как органично связан Григ с укладом жизни в психических строем норвежского народа; он раскрывает в психике Шумана типичные черты его времени и его среди. И здесь Асафьев из свободен от заблуждений, порою даже от элементов вульгарного социологизма (сказавшихся, как «влияние времени», например, в первом наброске монографии Грига), до направление его опе-

* К. Нифе. История западноевропейской музыки. Перев. с немецкого Б. В. Асафьева. Музгиз. М., 1930.

юк, что истолкований и характеристик в общем правильное, подсчитанное.

Все работы Б. В. Асафьева, посвященные вопросам зарубежной музыкальной культуры, проникнуты духом любви и уважения к культуре других народов, что всегда было благородной традицией деятелей русской музыки. Мы хорошо помним, как глубоко исследовав и горячо пропагандировав у нас произведения зарубежных классиков Серол, не говоря уже о глубочайшем интересе к шин величного Глицини. Вся русская классическая музыкальная школа писала классическое искусство других стран и народов как свое достояние, хотя никогда слепо не преклоняясь перед авторитетами и не болтая идти в своих суждениях изнанером некоторым традиционным оценкам. Асафьев продолжает и развивает в лучших своих работах эту славную традицию. Углубляясь в изучение творческих проблем русской музыки, особенно в исследование Гливкин, Чайковского, Мусоргского, он несвое всего стремится отгородить русскую школу от прогрессивных школ других народов мира. Он рассматривает вместе с этими пропагандистами зарубежной музыки в своей стране также как необходиимую часть деятельности советского ученого, советского музыканта.

Разнообразными жизненными задачами, которые практически возникали перед Асафьевым в изучении и пропаганде явлений зарубежной музыкальной культуры, вызвали и обращение его к самым различным жанрам или видам печатного высказывания по давним темам. Как мы знаем, это вообще характерно для исключительно «подвижной» и всегда общительной творческой деятельности Асафьева-исследователя. Но данной области, по ее специфическим задачам, это проявлялось особенно широко.

Среди многочисленных работ Б. В. Асафьева о зарубежной музыке (они исчисляются сотнями!) преобладают краткие очерки-эточки, посвященные одному автору или немногим его произведениям. Моноографий общего типа существует всего пять, причем две из них до сих пор не были изданы. Это мебольшие книги о Листе (1922), Бетховене (1927), Верди (1931) и — в двух вариантах — о Григе (издана вторая монография в 1948 г.). Как видим, Асафьев привлекал здесь художники разных народов (венгерского, немецкого, итальянского, моравского), композиторы различных индивидуальностей. Но нет сомнений в том, что это — великие имена! В каждом из них Асафьев вспоминал коечто особое, и дать понять это особое обаяние искусства Бетховена, Листа, Верди, Грига Асафьев стремится, раскрывая перед читателем психический строй и жизненную обстановку художника.

В преобладающем большинстве случаев Асафьев писал о зарубежной музыке в связи с концертами и оперными постановками. Так возникли бесчисленные пояснения к программам, в которые входили произведения И. С. Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Вебера, Шуберта, Шумана, Берлиоза, Листа, Вагнера, Брамса и др. Так возникли и «большие статьи-репрезентации» (прессы), посвященные тем же концертным программам или постановкам опер Обера, Бизе, Вагнера, Верди, Албабеа Берга.

О таком особом виде работ, как вступительные статьи к изданиям пот или предисловия к переводным книгам, у нас речь уже шла. Отметим здесь лишь дополнительно, что если вступительные статьи к песням Шумана и Грига приближались по замыслу к небольшим монографиям о композиторах, то предисловия к книгам воспли у Асафьева различный характер в каждом отдельном случае; они то углублялись в тему книги вообще (вступительная статья к книге И. Праута о Моцарте*), т. е. тоже в творчество

* И. Праут. Моцарт. Перев. с англ. И. Парпа. Под редакцией и со вступительной статьей Игоря Глебова. Гав., М.—Пг., 1923.

(композитора, то больше говорили о концепции автора исследования (преподавателя в книге Г. Кречмаря*), если писала ее или соглашалась с ней. О задачах статьи, написанных Б. В. Асафьевым для первого издания «Большой советской энциклопедии», специально говорить нет надобности: из просветительского, пропагандистского значения не требует дополнительности. Тематика этих статей была многообразна: греческая музыка, Сальтий, Даниэль, Григ, Шуман. Асафьев отступал здесь от обычной свободы выбора изложения и писал строго, систематично, сжато, что всецело диктовалось самим заданием.

Ряд статей о зарубежных композиторах был вызван желанием Асафьева почтенному либо подчеркнуть их особое значение для нашей современности, либо будить интерес к общим проблемам их творчества. Таковы статьи «Модерн и современность», «Шуберт и современность» (1927), «Наследие Бетховена» (1938), брошюры «Французская музыка и ее современные представители» (1926), «Современный инструментализм» (1927) и т. д. Таковы, значительно позже, статьи, посвященные Шопену («Шопен в воспроизведении русских композиторов», «Мазурки Шопена») и некоторые другие.

Наконец, отдельные работы Б. В. Асафьева о зарубежной музыке целиком характер специальных исследований с углублением в вопросы художественной технологии. Наиболее ярким примером здесь является большая статья «Люлли и его дело» (1926). Впрочем, и подробный разбор музыкальной драматургии «Армиды», французской оперы, созданной в 1686 г., вызван у Асафьева насущным жизненным интересом к вопросам музыкальной драматургии оперы и балета вообще. За разбором «Армиды» стоит чистильный практический вопрос: о путях оперной драматургии.

Нельзя забывать о том, что и в данной области музыки и музыковедения исследовательские и собственно творческие интересы Асафьева-ученика и Асафьева-композитора нередко сплетались. Так, еще задолго до монографии о Григе Асафьев создал балет «Ледяная дева» на темы этого норвежского композитора. Так, вскоре после углубления в историю французской оперы Асафьев завершил балет «Пламя Парижа», основанный на подлинных материалах французской музыки XVIII в. Для этого важны были и работа о Люлли, и редактирование пьесы Г. Кречмара, и вводная глава о музыке французской буржуазной революции в книге К. Нефа. Специальные проблемы оперной драматургии также волновали Асафьева отнюдь не только как исследователя: известно, что он создал множество оперных партитур.

При многих общих достоинствах работы Б. В. Асафьева о зарубежной музыке имеют далеко не одинаковое значение в соответствии с эволюцией его мировоззрения в различные периоды его деятельности.

На примере этих работ, быть может больше, чем других, прослеживаются значительные противоречия в художественном мировоззрении Асафьева, особенно обострившиеся в книгах и статьях второй половины 20-х годов. Но даже и в тот период, когда Асафьев выступает с ярой поддержкой модернистских произведений Берга, Шрекера и т. д., он не перестает писать о классической музыке, о Бетховене, Шуберте, Модэрте, не отступает от своих прежних художественных симпатий, а как бы раздвигается в противоречиях, присущих классику и модернизму одновременно. Таким образом, в работах Асафьева, посвященных зарубежным композиторам, можно усмотреть основную, сквозную линию пропаганды классического искусства и лишь на время выступающую полосу модернистских увлече-

* Герман Кречмар. История оперы. Перев. с немецкого Н. В. Грatcheva. Под редакцией и с предисловием Игоря Глебова. «Academia», Л., 1925.

Стремясь представить последовательно путь Асафьева в этой области музыкального, мы выделяем сначала довольно обширную группу его ранних работ 1923—1924 годов. Как увидим далее, они очень естественно обединяются рядом общих признаков. Из них мелкие дореволюционные статьи почти не приходится отдельно принимать во внимание: они остаются сдвигническими и касаются, например: однажды — исполнения показательных произведений И. С. Баха и — по одному разу — постановок «Валькирии» и «Мейстерзингеров» в Маринском театре. В основном же Асафьев начал систематически выступать в печати по вопросам зарубежной музыки с 1919—1920 годов, т. е. в те же годы, когда он стал много печататься как исследователь и популяризатор русского музыкального искусства. Все его выступления были проникнуты насущными задачами музыкальной жизни, требованием развертывающейся концертной деятельности в Петербурге, нуждами оперного театра. В. В. Асафьев определился тогда под псевдонимом «Игорь Глебов» пояснительные тексты к программам симфонических концертов, рецензии в «Жизни искусства» и в «Красной газете», выпускал монографические пояснения к концертным программам (Вагнер, Малер) и снабдил уже упомянутую книжечку Праута о Моцарте (1923) своим предисловием.

Из тем, которые привлекали тогда внимание Б. В. Асафьева, на первое место по количеству откликов следует поставить Вагнера (рецензия и пояснения 1918—1923 гг.), затем — Моцарта, Бизе, Грига, И. С. Баха, Бетховена, Малера, наконец, Обера, о котором Асафьев однажды писал в рецензии на постановку в Петрограде его оперы «Бронзовый копь». Выпуск монографии о Листе свидетельствует о большом интересе к этому композитору. Таким образом, в центре внимания Асафьева здесь безусловно находится зарубежная музыкальная классика. Темы, связанные с творчеством Грига, окажутся впоследствии чрезвычайно устойчивыми в сознании Асафьева.

В какой манере, как именно пишет молодой Асафьев в то время о зарубежных композиторах и их произведениях? В некоторой мере он приближается здесь к свободной, образной и вместе субъективистской манере своих «Симфонических этюдов». Поясняя слушателю концертную программу или откладывая на концерт, на постановку оперы, Асафьев обычно не стремится к обстоятельному «поучительному» освещению вопроса, не сообщает обилия фактических данных и т. п. Он хочет увлечь читателя тем, что увлекает его самого, выделяя некоторые черты творческого облика и психического склада композитора, несколько иные штрихи вводя в его жизненную обстановку, отмечая в произведениях характерные черты стиля, но никогда не распространяясь о них подробно. Поэтому все популярные работы Асафьева, как бы противоречивы или спорны они ни были, никогда же не бывают скучны и всегда запоминаются своими живыми художественными штрихами. В самой трактовке произведений, которая там дается, в оценке той или иной творческой личности мы сейчас обнаружим немало субъективистского, даже просто идеалистического, что не удивительно: вопрос о единственном научном методе еще не ставился Асафьевым. Однако, основываясь на опыте русской классики, он приходил к многим верным суждениям о музыке Баха, Моцарта, Бизе, Грига.

Неоднократно обращаясь в своих статьях этого периода к Вагнеру, Асафьев сосредоточивает свое внимание на «Валькирии» (в связи с спектаклем в Петрограде). Высоко оценивая новаторство Вагнера и глубину его концепции, Асафьев здесь далек от критики: он считает нужным преж-

* «Жизнь искусства», 1920, № 608—609.

де всего поддерживать постановку «Валькирии» и разъяснять значение этой музыкальной драмы так, как он сам ее понимает.

П одновременно, рассказывая слушателям об этом музее, я о «Дон Жуане», о его «Реквиеме». Асафьев с увлечением уверяют: «Пожалуй, в музыке нет имена, перед которым человечество так благоговейно склонилось, так радовалось и умирало». Моцарт — символ самой музыки. Больно, но — ее творчества*. И хотя далее речь идет о том, что Моцарт якобы отразил в своих концепциях «стройность... космического становления» (?), важнее всего у Асафьева — оценка человеческого Моцарта, жизненной силы и красоты его искусства. В таком же направлении выдержано предисловие к книжечке И. Праута. Там у Асафьева содержатся поразительные и глубокие мысли о Модерте, который, будучи гениальным психо-логом, был в язвительном механико, т. е. создавал произведения изумляющей стройности, ибо, по выражению Асафьева, никогда не становился «рабом своих страстей и своей личности», а великолепно ощущал жизнь вокруг себя и был наделен радией творческой чуткостью — знал, что пишет, и гордо представлял художественную цель.

С огромным сочувствием отзывался Асафьев о других высоких образах одорного реализма за рубежом — о «Кармен» Бизе.

Особенно глубокой спланированной проникнуты поискиения к концертным программам, посвященным Григору (1919—1922). Здесь Асафьев сразу же стремится дать представление о родном Григоре, о природе Норвегии, стремится, чтобы читатель ощущал особый колорит этой музыки, ее своеобразие, ее народность. Повидимому, с тех пор интерес к этому композитору никогда внутренне не угасал у Асафьева: в теплоте тонов есть много общего между программой 1919 года и монографией, изданной почти тридцать лет спустя.

Живая сила, человечность, мудрость и сердечная простота влекут Асафьев в творчеству И. С. Баха, которое он и стремится раскрыть в этих его качествах, усматривая их в «Бранденбургских концертах», в «Дореволюционной капелле» и в других ис倬нившихся тогда произведениях. В 1919 году, обращаясь к широкому кругу читателей, Асафьев пишет о народном начале в творчестве Баха — это нельзя не признать знаменательным.

В 1921 г., в связи с циклом бетховенских концертов Б. В. Асафьев выступил в газете «Жизнь искусства» со статьей «Не в память, а в жизнь». «Празднование памяти Бетховена — особенное,— писал он тогда.— Это не реставрация имече и заслуг забывшего деятеля. Музыка Бетховена со дней его жизни звучала и звучит в России непрерывно до наших дней. Преклонение перед ней не остыпало, и богатствами ее питалась вся русская музыка**.

Но все это сказанного с полной ясностью вырисовываются основные симпатии Б. В. Асафьева в тот период. И если в русской музыке они были на стороне Глинки, Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, Глазунова, Танеева, Рахманинова, Лядова, то в сфере зарубежного искусства их называли творчество Баха, Моцарта, Бетховена, Листа, Бизе, Верди, Грига.

Задержимся несколько еще на монографии Листе***. Она имеет подзаголовок «Опыт характеристики» и примыкает к аналогичным монографическим очеркам Игоря Глебова, посвященным в те же годы русским композиторам и выпущенным в том же издательстве.

* Игорь Глебов. Моцарт. Программа симфонического концерта Гос. симфонической филармонии 22 января 1960 г.

Жизнь народа. 1921. № 84.

*** Игорь Глебов. Франц Лист. Изд. «Светозар», Пр., 1922

В сущности говоря, это — психологический этюд, очень субъективный, весьма меткий в ряде одних оценок и более чем спорный в ряде других. Лучшее, что есть в этом этюде, — возникающий облик племянного артиста, с могучей творческой фантазией и темпераментом художника-просветителя. Художе — новый налет модернизма в самой манере изложения, пренебрежение «мифистофельского» и религиозного начала в творчестве Листа, вообще презираемые антагонисты на личном в вопросах творческого пути.

Если в 1919—1923 годах общее направление вкусов и оценок Б. В. Асафьева, искающих зарубежной музыки, выражается совершенно иначе, то общая картина здесь значительно усложняется, начиная с 1925 года. Наиболее противоречивы работы Асафьева, относящиеся к 1925—1928 годам, когда он выступал как один из виднейших представителей «современинства». С одной стороны, Асафьев еще шире прежнего пропагандирует произведения классиков (тексты этого времени мы частично привлекаем в настоящем издании), а с другой — от горячо поддергивающей во множестве рецензий, статей, брошюре ту крайне модернистскую музыку, которая тогда цвела в Германии иции и Запада, т. е. произведения Китченека, Берга, Шенберга, Казеллы, Хиндемита, Шремера, французской «шестерки». По существу такое положение озадачительно, ибо два противоположных направления на время как будто бы в равной мере завладевают психикой Б. В. Асафьева. Но в большей перспективе хорошо видно, что это противоречие оказалось времененным. Уже в 30-е годы явно победило то, что с начала деятельности Асафьева было основным в его воззрениях.

Обратимся прежде к работам Асафьева, которые до сих пор не утратили известного значения, т. е. к работам, освещавшим прогрессивные, большую часть классические явления зарубежного искусства. В большинстве своем эти работы в данный период ограничены скромными рамками пояснений к концертным программам, редеций и кратких статей. Есть среди них и небольшая монография, посвященная Бетховену (к столетию со дня смерти). Основными целями работ Асафьева, посвященных Гайдну, Моцарту, Бетховену и другим классикам западноевропейской музыки, остаются и здесь цели пропаганды и популяризации классического наследия в широких слушательских и читательских кругах. Общие идеи исследователя теперь получают свое более зрелое, обоснованное и широкое выражение. В творчестве каждого из композиторов-классиков Асафьев стремится подчеркнуть основы жизнеспособности его искусства, объективной теплоты его творчества для нашего времени.

В связи с произведением Гайдна Асафьев напоминает не только о своеобразии современной ему музыкальной культуры Вены, но и о живых связях этого симфониста с музыкальным бытом окружающих Вену усадеб, сел и деревень. В творчестве Моцарта еще острее подчеркивает его многообразие. У Бетховена за великой лицейской трагедией Асафьев видят отражение сопливых проблем. В произведениях Шуберта раскрывает их глубочайшую человечность, лирическую силу и простоту открытого сердца. У Берлиоза в Шумана — их характерные и острые «романтические» противоречия, столь показательные для их времени и их направления. У Вебера Асафьев выделяет, как наиболее яркие свойства музыки, чувство природы и колоритную фантастику. В искусстве Брамса он видит не продолжение бетховенской линии (как принято было утверждать), а вполне своеобразный иной мир: «Симфоническое творчество Брамса, — пишет он, — нельзя рассматривать в актульно-волевом плане. Оно напевно, оно пластично и глубоко национально. Это музыка домоседа, дневник культурного и добродушного бюргера, поэзия удовлетворенности созерцающимися явлениями и уюта. Как далека она от рожденной в вихре и «вихристой»

действительности, с которой мы знакомим в своих симфониях Бетховена** и т. д. и т. п.

Примечательно, что Б. В. Асафьев особо выделяет и те годы имени Моцарта и Шуберта в связи с *макой* современностью. Он пишет о великой простоте в глубоком значении этого слова, об эмоциональной прямой их неумыртвленной, неизменной музыки, о непосредственном постижении жизни у этих художников. «... Чем органичнее растворится композитор в том главном и нужном, чем живее эпоха и все люди, тем дольше будет жить его дело»*** — утверждает Асафьев на примере Моцарта. «Редкая способность» — пишет он о Шуберте. — быть лириком, но не замыкаться и спой личный мир, а открыть и передавать радости и скорби жизни, как их чувствуют и хотели бы передать большинство людей, если бы обрадали дарованиями Шуберта. Все личное в его музыке воспринимается как *насилие властного я* над безличной средой и как пущение людям своих глубоких субъективных ощущений. Личное начнет проявлять себя здесь с удивительной скромностью: оно живет сообще и всегда находит выразительный язык, понятный людям и легко усваиваемый****.

Эти мысли Б. В. Асафьева в сущности целиком подчищены его главным обобщением о музыке эпохи современности и находятся в прямой связи с острыми творческими проблемами, которые он еще недавно ставил перед солистами композиторами в статьях «Кризис личного творчества» и «Композиторы, поспите»*****. Пышными словами, подчеркивая у Моцарта и Шуберта их умение преодолевать узко личное, Асафьевставил их в образах солистским композиторам, будучи обесценен судьбами советской музыки, первые, ее камерных и симфонических жанров, в то время еще далских от народа.

Помещенная в этом томе небольшая монография о Бетховене, выпущенная Б. В. Асафьевым в 1927 году, выгодно отличается от ранней монографии о Листе. Она гораздо собраннее, зрелее и конкретнее. Хотя и вней личному началу в психологии художника еще отдается чрезмерное внимание, в учреждении эпохи, общественной обстановки и т. д., все же Асафьев ставит свое изложение в более строгие рамки. Значительнейшую часть монографии представляют очень лаконичные и полезные справки о каждой из симфоний Бетховена, о его торжественной мессе, о музыке к «Эгмонту», о шотландских песнях, увертурах, концертах и наиболее известных фортепианных сочинениях. Среди неоднократных высказываний Асафьева о Бетховене в то время эта книжечка занимает первое место.

Особые задачи ставил перед собой Асафьев в исследовательской статье «Люлли и его дело»*****. Написанная в 1923—1926 годах, она так же, как некоторые другие параллельные работы Асафьева тех лет (например, о «Вальсе-фантазии», об увертюре «Руслан и Людмила» Глинки), углубляется в вопросы музыкальной драматургии, композиции иносит в большой мере специальный характер. Вместе с тем она не только дает разбор партитуры старинной и прославленной французской оперы, но и с большой яркостью раскрывает облик придворной оперной культуры в классическую пору французского абсолютизма, т. е. при Людовике XIV. Здесь Асафьев выступает во весь оружии историка музыки, что тесно связывает эту работу с целой серией других его исторических работ на рубеже 20-х и 30-х годов. В отличие от «психологических этюдов» в пояснениях и статьях более по-

* Игорь Глебов. Программа симфонического концерта Гос. академической филармонии 30 октября 1926 г.

** См. стр. 380 этого тома.

*** См. стр. 408 этого тома.

**** «Современник музыки», 1924, № 4 и 6.

***** Б. В. Асафьев. Люлли и его дело. — «De musica» 1926, № 2.

пупарного плача, эта группа работ и по объему материала (более специального и обширного), и по методу его освещения (более углубленному), и по стилю изложения (гораздо более строгому, объективистичному) свидетельствует о новых устремлениях Б. В. Асафьева как исследователя. Но теме и направлению ее разработки статья о Юльи приближается к исследованием Ромен Роллана.

Прежде чем переходить к новым по типу монографиям, над которыми Б. В. Асафьев работал в начале 30-х годов, задержимся ненадолго на тех его работах, которые сопровождали прошагдистские, прогрессительские зачины с требуемой систематичностью (а не свободной «экзистенцией») изложения. Здесь нужно назвать статьи из первого издания «Большой советской энциклопедии» и весьма своеобразную по форме работу над изданием книги К. Нефа «История зазиадноевропейской музыки» в русском переводе.

В лаконичных и простых по изложению очерках, добавленных к переводу Нефа, Асафьев обнаружил глубокое проникновение в специальные вопросы истории зарубежной музыки с преобладающим интересом и общим творческим проблемам той эпохи, к ее музыкально-культурному облику, а также проблемам музыкального языка как стиля интонирования. Последнее сближает эту работу с направлением теоретического исследования — «Музикальная форма как процесс», над первой частью которого Асафьев работал параллельно. В целом же выпуск книги Нефа с добавлением Асафьева, конечно, должен быть поставлен в связи с другой сводной работой, в высокой степени оригинальной и предпринятой тогда же — с книгой «Русская музыка от начала XIX столетия». Мы не в какой мере не приравниваем эти книги одна к другой: доработка очерка Нефа не может ити в сравнение с целью научно-творческой концепцией «Русской музыки». Общность здесь заключается только в том, что Асафьев тогда стремился дать советским читателям, и в особенности советским ученикам, сподные работы как пособия в различных областях истории музыки.

Казалось бы, названные труды Б. В. Асафьева в области зазиадноевропейской музыки могли бы до предела заполнить 1925—1930 годы в его деятельности. Тем более, что этим самым не ограничивалось все, что он тогда писал о зарубежной классике. Однако наряду с обширной группой работ, о которых только что шла речь, наряду со многими крупными работами о русской музыке, Асафьев тогда же написал значительное количество рецензий и статей о произведениях композиторов-модернистов.

Постановка в Ленинграде таких опер, как «Приюток через тень» Кшешека, «Воцтек» Берга, «Дальний звон» Шрекера, вызвала целую серию откликов Асафьева, который выступал в отдельных изданиях. в «Правде», а также в «Красной газете», в «Вечерней красной газете», разъясняя для широких читателей минимые достоинства этих упадочных декадентских сочинений, исполненных скепсиса и цинизма.

Исполнение приструментальных сочинений Хиндемита, Шенберга, Ресниги и других современных представителей крайнего модернизма, с их тяготением к диссонансам, к аточальности, с их грубо иллюстративными эффектами или отвлеченною, азартованной линеарностью, также навсегда встречало общую поддержку со стороны Асафьева, хотя он подчас очень метко подметал ограниченность этого искусства и его слабости.

Иными словами, Б. В. Асафьев, как и многие музыкальные деятели его поколения, тогда еще не разграничивал в современности двух противоположных и борющихся направлений, но думал о том, что верность классическим традициям исключает поддержку модернистского творчества. Не только отдельные антиреалистические художественные явления само

по себе встречали его признание, но он временно поддерживал и теоретические основы музыкального модернизма, о чем свидетельствует его предисловие к переводу статьи А. Казолла «Полигональность и атональность» (изд. «Трэйт», Л., 1920); Б. В. Асафьев утверждает здесь, что разрушение тональной системы является смелым новаторством и движется новым содержанием современной музыки. Впоследствии Асафьев, как известно, не только полностью преодолел эти свои внутренние заблуждения, но и во весь голос сказал о своих бывших ошибках. В настолшее время мы отчетливо различаем в отношении того порнода именно глубокие противоречия в деятельности Асафьева и особенно ясно то, что даже временные увлечения «современничеством» не вытеснили из его сознания главного — преобладающего интереса к классическому наследию русской и зарубежной музыки.

К сожалению, очень интересные, вдумчивые и своеобразные монографии о Верди и Григ, задуманные Б. В. Асафьевым в самом начале 30-х годов, в свое время не были опубликованы. Они убеждают в том, что от работы о Людях, от небольшой монографии о Бетховене Асафьев перешел здесь к новому типу оригинальных монографических очерков — на широкой и свежей фактологической основе, с привлечением многих данных биографии, мемуарного и эпистолярного порядка, с характеристикой общественной обстановки в среде, окружавшей композитора. В отличие от раннего этюда о Листе, не лишеннего субъективистской импровизационности и вычурности изложения, Асафьев теперь стремится воссоздать облик художника доколелько, обнаруживая и раскрывая перед читателем значительный материал исследования. Повидимому, собственная творческая работа, очень захватывающая Асафьева в 30-х годах (особенно созданиебалетов), в большой мере отвлекла его внимание от музыковедческих замыслов: монографии о Верди и Григе, намеченные во всех подробностях, не были им доведены до конца. Если очерк о Григе был вполне завершен и рукощен, то в монографии о Верди явно чувствуется, что замысел автора по началу был гораздо более широк, нежели удалось его выполнить.

Очерк о Григе, весьма меткий по ряду характеристики, снабженный большим и содержательным хронографом, бесспорно заслуживается и открывает более общирной и яркой монографией об этом же композиторе, изданной в 1948 году. Но помимо этого положения Асафьева здесь заметно вредят внутренне чуждый ему отпечаток вульгарного социологизма в объяснении художественных явлений.

«Эскиз монографии» (авторское обозначение) о Верди, относящийся к 1931 году, представляет несомненно большую ценность, хотя также испорчен свободой от недостатков этого рода. Но он получился удачнее: социальный облик Верди обрисован в нем и убедительно и скромно. Вся работа делится на две части: биографический очерк, доведенный в основном до премьеры «Навуходоносора» (1862), и обширный, превосходно составленный хронограф его жизни и творчества, содержащий множество интересных подробностей и ярких цитат. В итоге перед нами встает живой облик Верди — человека и художника, крепко, всеми корнями психологии связанныго с родной християнской культурой Италии, пропедившего своеобразный путь к призванию сперва в родном городке, а затем на большой оперной сцене, всегда искреннего в своих трезвых суждениях, простирущегося и вместе с тем богатого мудростью чувства, стойкого в своих эстетических принципах, но чуждого декларатив и т. д. и т. п. Фигура Верди возникает здесь не в отвлечении от окружающего, а на фоне конкретных бытовых подробностей, взятых почти живенно. Это и сообщает характеристике новую реалистическую глубину, которой весьма не хватает в монографии о Листе.

Не завершил, вернее, но разворочив монография о Верди, Б. В. Асафьев на время отошел от подобных замыслов: далее в 30-х годах он опубликовал лишь немногие (но его масштабам можно сказать — единичные) работы о зарубежном искусстве. Назовем из них вступительную статью к изданию песен Шумана*, предисловие к изданию романсов и песен Грига**, публикуемую в этом томе статью «Последие Бетховена» и ряд печатных высказываний о Вагнере в связи с постановкой его опер***.

Большая статья к песням Шумана выходит за рамки своей темы и представляет наиболее полное изложение взглядов Асафьева на личность и искусство этого композитора. Асафьев касается здесь и биографии Шумана и общих вопросов его творчества, стремясь раскрыть психический склад художника, чтобы обосновать свое понимание его лирики. В искусстве Шумана Асафьев остро ощущает его психологическую напряженность — «трагическую судьбу индивидуального сознания»: «Он весь в беспокойстве, в порывах, в поисках выхода, в раскрытии противоречий», — пишет Асафьев о Шумане, заключая статью. Здесь исследователь несомненно заостряет вопрос о трагическом начале в Шумане, с чем можно спорить, но что имеет свои значительные основания.

Предисловие к песням Грига построено почти с той же широтой, но, обварживая още и еще раз большое влечение Асафьева к музыке Грига, оно не имеет самостоятельного значения: та же тема шире, полнее и современнее раскрыта в последней монографии Грига. Многие абацы из этого предисловия почти целиком перенесены в монографию.

В отличие от обеих только что охарактеризованных статей, хотя и не чуждых публицистики, но преследующих свои цели, статья «Последние Бетховены» носит ясно выраженный публицистический характер.

Она написана горячко, страстно, большими планом и дает общее определение исторической роли Бетховена и существа его глубокого искусства, великого в своем оптимизме и в своей скорби. Статья эта направлена в защиту Бетховена как близкого и родного нам художника от посягательств на него фашистского идеологического насилия и рабства. Статья Б. В. Асафьева следует рассматривать как политическое выступление крупнейшего советского музыкально-литературного деятеля, поднявшего голос от лица советской общественности в защиту величайших ценностей мировой культуры.

Вся последняя значительная группа работ Б. В. Асафьева о зарубежном музыкальном искусстве относится к годам Великой Отечественной войны, точнее — почти целиком к 1942 году. Эти работы писались в условиях осажденного Ленинграда, в бомбоубежище и были самым тесным образом связаны с горячими переживаниями и настроениями той беспредельно тяжелой поры. «К весне 1942 года, — рассказывает Б. В. Асафьев, — внимание мое было сосредоточено на героической борьбе югославов, чехов и порвавшихся против фашистского ига, и я написал три музыкально-литературские монографии: «Григ» (книга совпадала с датой столетия со дня его рождения); «Чешское музыкальное возрождение перед нацистским фашизмом»; «Народное музанизование южных славян по запискам русских путешественников» (к этому были добавлены статьи с связями русской музыки со славянством: о Верстовском, о Римском-Корсакове как авторе «Млады», затем «Забытая статья Хомякова о первой постановке «Ивана Сусанина» Глинки в Москве в 1842 году»; «Как играли Шопена русские

* Р. Шуман. Песни. Тетрадь III. Редакция П. Ламма со вступительной статьей Игоря Глебова. Музгиз, М., 1933.

** Э. Григ. Романсы и песни. Вып. 1. Музгиз, М., 1934.

*** Б. Асафьев. Омытый и поданный мастер («Советское искусство», 3 февраля 1933 г.) и другие статьи.

композиторы-классики», этюд «Мазурки Шопена»; «Балансири и его славянские симфонии»*.

Как видим, Б. В. Асафьев в этих условиях естественно углубился в вопросы славянских культурных связей, творчества Ильинца, музыкальной культуры братских славянских народов. Здесь отчасти вновь спелись его исследовательские и композиторские интересы: параллельно он начал работу над балетом «Минин».

Тогда же Асафьев принял к новой форме работ о русских и зарубежных композиторах: летом 1942 года возникли среди других его изысков о Модерте («Комедия музыканта»), о Бетховене, о Римо и Руссо и т. п. Выходя за пределы исследований или статей, Асафьев стремится в них раскрыть облик того или иного художника, обращаясь к форме художественного, драматизированного изложения. Этихи заключались его искания в области психологической характеристики, начавшиеся с этюдом ранней нормы.

После большой монографии о Глинке, запущенной в те же годы, следуют по масштабам работы поставить публикую в этом томе одновременно законченную монографию о Григе. Разумеется, это относительно не-большая книга не идет в сравнение с монументальным трудом о первом классике русской музыки, но после этого труда она оказывается все-таки самой крупной из монографий Асафьева в последние годы и вообще самой обширной его работой из числа посвященных классикам зарубежного искусства. Асафьев не случайно назвал работу о Григе «музыкально-лирической монографией». Так и именно трактована ее тема; такон именем и общий тон наложения. С удивительной теплотой написана эта работа, както очень непосредственно, непринужденно. Но вместе с тем в ней отнюдь нет той импровизационности и того субъективизма, какие присутствовали в ранних монографических этюдах Асафьева. При свободном, казалось бы, построении, продиктованном индивидуальными исследовательскими интересами, она очень полно схватывает основные вопросы творчества норвежского нациепика. Введение кратко характеризует направление Грига, его связи с родной страной, со природой, ее народной жизнью. Биографическая глава получила название «Кратко о жизнедеятельности и музыкальных возвратах Грига», что очень точно определяет поставленные задачи. Не все жары, в которых работал Григ, равняются привлекают внимание Асафьева. Он выделяет специальную фортепианную лирику и вокальную лирику, либо считает их типичными формами высказывания композитора. А далее Асафьев заостряет две основные творческие проблемы, встающие в связи с произведениями Грига, и посвящает последние главы книги норвежским народным песням и танцам и вопросам сонатности у Грига.

Ко стремлению исчерпать «всего» в наследии Грига, Асафьев с удивительной тонкостью понимает самое харктерное, самое определяющее в его художественном облике, причем делает это в столь естественной форме (словно допуская лишь своим впечатлениям), что сообщает монографии особую пластичность и какую-то внутреннюю музыкальность. Среди многочисленных музыковедческих работ Асафьева разного типа, разного масштаба и профиля эта небольшая «музыкально-лирическая монография» приподнимает и чисто поэтическим, самых ценных его созданий.

Среди работ Б. В. Асафьева, посвященных зарубежной музыке, особую группу составляют статьи о музыке славянских стран.

Тема о взаимосвязях музыкальных культур различных славянских народов всегда интересовала Асафьева, и чем дальше по вперед прогрессивнее его научных познаний. Известно, что в течение долгого времени в тру-

* Академик Б. Асафьев. Моя творческая работа в Членстве в первые годы Великой Отечественной войны. — «Советская музыка», 1946, № 10, стр. 96.

дах музыковедов связи русской музыки с Западом трактовались как «ученичество» у композиторов Италии, Германии и Франции. В работах последнего времени встречалась и другая крайность: связи эти вовсе игнорировались, и между музыкой России и Западной Европы поднимался искусственный барьер. Асафьев же, как уже не раз отмечалось выше, в своих работах всегда подчеркивал генеральный характер общения русской музыки с музыкой Запада. При этом его прежде всего интересовали связи отечественной музыки с наиболее близкими ей культурами славянских стран, т. е. наименее разработанный и в классическом и в советском музыковедении вопрос.

Тема о музыке славянских стран особенно выдвигается в годы войны и послевоенные годы, когда братские связи народов Советского Союза и народов славянских стран окрепли и усилились в общей борьбе против фашизма. В эти годы появляются две интереснейшие статьи о Шопене, помещаемые в настоящем томе: «Мазурки Шопена» и «Шопен в воспроизведении русских композиторов».

Творчество Шопена привлекло Асафьева еще на первых этапах его пути исследователя. В 1923 году в издательстве «Светозар» вышла его небольшая монография «Шопен в характеристике для того периода деятельности Асафьева жанре — «компакт характеристики». В ней Асафьев еще не нашел верной точки зрения на творчество гениального польского композитора, он сильно преувеличивает индивидуализм Шопена и вристокрвизм его. Но уже и в этом очерке отмечено главное — связь Шопена с народным искусством Польши и отражение в его творчестве исторической судьбы родины. Немногими, но острыми штрихами характеризует Асафьев творческое окружение Шопена; используя выдержки из дневников художника Делакруа, близко знавшего композитора, он раскрывает взгляды Шопена на искусство, высказывавшиеся им в беседах с друзьями.

Был наиболее ценный и в этом очерке получило развитие в статьях о Шопене, написанных в 40-х годах. Статья «Мазурки Шопена» замечательна прежде всего тем, что музыка Шопена рассматривается в ней как отражение картин народной жизни Польши и выражение национального характера польского народа. Асафьев закономерно обращается именно к тому живописи и творчестве Шопена, который непосредственней всего связан с народной жизнью и народным искусством.

«Здесь вся Польша,— пишет Асафьев — ее народная драма, ее быт, чувствования, культ красоты в человеке и человечности, рыцарственный гордый характер страны, ее думы и песни. Через многообразие ритмических оборотов и соответствующих им акцентов и интонаций видишь людей, их движения, их жесты. Через напевы слышится душа народа, через прекрасное гармоническое восполнение мелодий раскрывается их духовный смысл и сердечность. Здесь трепет пульса самого композитора, а его биениях проходит жизнь*.

Здесь заключено глубокое понимание народно-национальной природы творчества Шопена, не сводимое только к отысканию фольклорных первоисточников его мелодики, ритма, гармонии и фактуры.

Статья эта примечательна и в другом отношении. Художественно-образное истолкование музыки — то, что автор называет «переводом с одного языка чувствований на другой», сочетается здесь с глубоким музыкальным анализом мелодики, ритма, тонально-интонационных связей и т. п. Этот анализ не только не создает стилистического разнобоя с образной характеристикой мазурок, но и конкретизирует ее, давая читателю возможность воссоздать внутренним слухом живое звучание того или иного произведения.

* См. стр. 320 этого тома.

Живому звучанию музыки польского композитора в исполнении немецких русских посвящена другая статья о Шопене. По своим личным очень живым и ярким — воспоминаниям Асафьев воссоздает особенности исполнения музыкантами Шопена Балакиревым и Лялиным, Глазуновым, Бланшесфельдом и Рахманиновым. Давая читателю ясно ощущать разнообразие их интерпретаций, он отмечает, однако, и общие черты: в том, как русские музыканты «освобождали» музыку Шопена от привычной сентиментальной трактовки, как сдвигали с нее маску «офранцузского» музыканта парижских салонов. Ощущение подчеркивается и мысль о том, как русские композиторы выложили в музыке Шопена то, что родит все славянские культуры — широкое молодическое дыхание, пронизанность всей музыкальной тканью глубокими импульсами заслойной полголовской.

К группе работ о музыкальной культуре западного славянства принадлежит книга «Чешское музыкальное возрождение», написанная Б. В. Асафьевым в осажденном Ленинграде в 1942 году, рукопись, фрагменты из которой публикуются настоящим томе. Книга эта, посвященная тогда еще почти не разработанному в советском музыковедении кругу вопросов, содержит ряд очерков-глав о чешских композиторах и музыкантах второй половины XIX начала XX века, о чешской музыкальной культуре в быте.

Капитальная в первом, когда чехословакским государством находилось под гнетом фашистских оккупантов, эта работа проникнута глубокой историей в освобождение из-под этого гнета, в грядущий расцвет всех славянских культур.

Интерес к музыке славянских стран вызвал также появление двух статей о музыке народов Югогалии (обе статьи попали в этот том). Статьи о музыке сербов, хорватов, черногорцев являются едва ли не единственными в советском музыковедении работами, посвященными этой теме. Цель их — не столько изложить законченные результаты исследований, сколько привлечь советских музыковедов к изучению этого вопроса.

Статья «Из области югославского народного музицирования и памятников русской и славянской музыки» является предисловием к задуманному циклу очерков, из которых был осуществлен лишь один. Цель предложений — напомнить о давних исторических связях русской музыки (как народной, так и классической) с музыкой других славянских народов.

В статье «О народном музицировании Югославии» Асафьев, привлекая интереснейшие высказывания русских путешественников: Ил. Аксакова, А. Гильфординга и других, рисует народный музыкальный быт и традиции народного исполнительства. Правда, в теоретической части статьи есть некоторые отголоски ошибочной лингвистической теории Марра. Но это влияние сказалось не столько в концепции статьи, сколько в трактовке некоторых частных вопросов и особенно в терминологии. Основная же направленность статьи в сущности та же, что и в статьях о русской народной песне. Асафьев рассматривает музыкальный фольклор Югославии как живой рассказ о прошлом народа, как выражение его дум и стремлений. Статья может служить примером того, какие интересные сведения о музыке можно получить из источников, не имеющих прямого отношения к ней. Асафьев часто и охотно обращался к таким источникам, вводя в научную о музыке новый и свежий материал.

Таким образом, большинство работ Б. В. Асафьева о музыке славянских стран представляет собой песьмы циничную часть его наследия, выделяясь среди других работ о зарубежной музыке особенно ясной и четкой постановкой проблемы о творческих связях русской музыкальной культуры с культурами других народов.

B. A. Васина-Голосман, T. N. Ливанов

ВЕРДИ

Эскиз монографии

Верди родился 10 октября 1813 года в находившейся тогда под французским владычеством части Италии — в деревне Ронколе, общины Буссето, в бывшем герцогстве Пармы (Ронколе — 25 километров от города Пармы). Его отец, Карло Верди — мелкий собственник, владелец бакалейной лавки и остерни (трактир). Мать — Лунджини Утини — придильщица. Окружающее население — крестьянство, мелкие ремесленники и торговцы. Всего до 200 человек жителей было в Ронколе, вся деревня состояла из одной улицы. Разведение шелкопрядильных червей, вязоплетие, обработка полей маиса и кополли составляли основное занятие и доставляли средства к жизни. Деревня Ронколе находилась в постоянном живом общении с недалеко — на расстоянии трех миль — расположенным (у подножья Апеннин) городом Буссето, одним из старейших городов Ломбардии.

С малых лет Верди помогал родителям в их работе в лавке. Родил в среде крестьян и деревенских торговцев и ремесленников. Соседство города Буссето дополняло эту среду более замкнутыми ремесленниками и собственниками, а также представителями знатной знати лигурской. Ребенком еще Верди любил слушать бродячих музыкантов — шарманщиков, скрипачей и др. В числе их странствующий скрипач Батассете, часто захватывавший Буссето, очень подружился с мальчиком и один из первых обратил внимание на его дарование. В число первоначальных музыкальных впечатлений Верди естественно входили и впечатления от органа в местной церкви. Деревенский органист маэстро Байстронки и был первым его учителем до части изначков музыкальной грамоты. За выдающиеся успехи восемилетний мальчик получил в подарок от отца ломанный скрип (один из предков фортепиано)*. Настройщик, починявший инструмент, не взял платы за работу изувечивши музыканту. Сохранилась ведомость: «Я, Стефано Кавалетти, заново сделал эти молоточки и покрыл их никелем и приделал педаль, все это даром отдаю мальчику Джузеппе Верди, пидя его любое расположение к тому, чтобы учиться играть на этом инструменте: это меня вполне удовлетворяет. В 1821 году». С двенадцати лет Верди помогал в церкви старцу органисту в Ронколе, возвращаясь туда по вос-

* «Увы мне! Я родил бедяном и белдяней деревне, у меня не было средств ни образования. Скупили мне в руки смехотворный скрип, а вскоре затем я изучил письмо. Потом за второй, и ничего нового кроме нет. Это все! Но печально, что я теперь на старости лет должен сильно усомниться в ценности всех этих пот» (из высказываний Верди).

красным и праздничным дни, неизменно, на Буссето, где он обучался в школе, жила у одного из друзей отца, скончавшего Пуньятто, и где получила в течение двух лет общее образование, включая латину и т. д. За игру на органиче и Ронколе он получал 40 лир в год издававший.

Буссето, как все маленькие итальянские городки, не был чужд музыкальной культуры. В нем функционировало филармоническое общество. И если городской органист обычно являлся и таких городских авторитетным представителем высокой профессиональной музыкальной культуры, то в филармонических обществах находили приложение своих сил как остальные местные музыканты профессионалы (во главе их, конечно, дирижер оркестра на граждане города), так и главным образом страстные любители музыки. Здесь сходились, таким образом, в тесном объединении профессиональная и самодеятельная культуры [...].

Такие филармонические общества были не плохой школой для многих способных в музыке ребят. Сыгравши они свою роль и в общем развитии музыкальной культуры Италии. До сих пор еще можно наблюдать, с каким вниманием прослушиваются выступления местных городских оркестров: если концерт происходит вечером, на главной площади (как это и бывает обычно), то во время исполнения наблюдается полная тишина, присаживающие тряпички двигаются тихо, без звонков, и только моменты, когда оркестр запевает самые любимые и популярные мелодии, слушатели не выдерживают созерцательного состояния и начинают с увлечением подпевать.

В Буссето имелся меценат — скромный любитель музыки, флейтист соборного оркестра и президент филармонического общества Антонио Баредзи (Antonio Baruzzi), винокур, купец, приятель отца Верди. Последний закупал у него товары для своей лавочки. Баредзи сумел оценить музыкальные способности мальчика. Он взял его к себе в дом, сделал его чем-то природе секретаря в своем торговом деле и, одновременно, предоставил ему возможность заниматься музыкой у маestro Фердинандо Превези, органиста местного собора и дирижера городского оркестра*. Именно в доме Баредзи и собирались буссетовские любители музыки, и здесь же проходили оркестровые репетиции. Верди переписывал партитуры и оркестровые партии, на практике знакомился с оркестром и техникой композиторства.

Понадобилось, Баредзи, однако, не склонен был баловать мальчика, делать на него самообольщенного самородка и поощрять самомнение**. Не такова была вся среда, в которой воспитывался Верди [...] Молкая итальянская буржуазия слегка держалась среди беспокойной политической жизни тогдашней Италии. И если представители крупной буржуазии не легко переносили феодальный гнет и впоследствии не всегда силою были погнаны в союзе со священной и церковной аристократией, то мелкие предпринимчивые промышленные деятели и деревенские куполы тоже не всегда были спокойны за авантюризм день. [...] Они выработали и соответствующую мораль — мораль труда, чувства долга и дисциплины в отношении работы. Конечно, провинциально-городская и деревенская мелкая буржуазия внесла в эту мораль изрядный принос обычательщины, узкого мещанства и оккупировала все попадение «ближних» тонкой сетью сплетни. Но поскольку, при наличии общего врага в лице феодалов, у мелкой буржуазии еще не развивались во всем объеме хищнические инстинкты и отрыв ее от трудового крестьян-

* Превези был иззаурядный музыкант, хороший контрапунктик и очень культурный, образованный человек, отлично знавший литературу. Он сам писал тексты своих комических опер. На Верди он оказал серьезное влияние.

** Свою должность органиста в Ронколе Верди должен был некоторое время стойко сохранять.

ства и ремесленничества еще не был резким, — в жизнеповедении и погибели этого круга людей, к которому принадлежал юный Верди, сохранялось сие многое хорошего и жизненно-полезного.

Дисциплина труда, сознание, что только труд, упорный, постоянный дает твердую опору в жизни. Постоянный упор на реальное, конкретное мировоззрение, с любовью ко всякой мистике и идеалистическим мечтанием (что отнюдь не мешало идеализму поэдения волоть до самопожертвования). Религиозный скепсис при резко отрицательном отношении к попованию. Деловитость и точность во всех взаимоотношениях с людьми, несмотря на дружбу, на личные симпатии, строгий учет взаимных обязательств. Все эти черты впоследствии легко раскрываются в деятельности и во всем облике Верди. Требовательный и себе, он был требователен и к окружающим. С исполнителями его суросты граничила с тиранией. Ценой настойчивости и силой воли он внушал уважение к своим художественным требованиям и умел всегда скромно оставить в стороне собственную персону; успех опер Верди одновременно всегда был успехом артистов и театра, но успехом не внешним, только виртуозным, а завоеванным детальной солидной работой, которая становилась прочной школой для артистов и залогом повышения художественного уровня давнего театра.

Еще одно важное качество, уже имеющее недосредственное отношение к творчеству, дочернило Верди в той социальной среде, близкой к крестьянству, в какой он прошел детство. Это, если можно так определить, непосредственная, «наоупль» хватка человеческой жизни во всей естественности, темпераментности, грубости и мощности страсти и чувствований. Качество, томившее великую службу Верди и питавшее его музыку очень долго. Можно прямо сказать, что Верди иступил на оперные подмостки мужиком и что мужество было его стихией, его силой. Умеряемое и заглушаемое неподъемными для эпохи, а также и наследственными в Верди (не забудем, что он с детства любил и мелкобуржуазной мещанской добродетели) сентиментализмом, чувствительностью, это мужество проникло, однако, в самые феодальные сюжеты, какими он облагородил. А в конце концов Верди создал сочную фигуру рыцаря Фальстафа, тих, в котором цинизм рыцаря-гуглики является скорее лукавой, падающейся над бургскими семействами добродетелими и постельной уютной моралью, чисто мужичьей падевкой, чем каким-то феодальным вырождевшествием. Фальстаф ни в какой мере не Дон Кихот!

Учеба у ПровеЗа практика с оркестром плюс игра на органе — вот из чего складывались музыкальные навыки Верди. ПровеЗ вскоре убедился, что он никому может научить талантливого юношу. Возникла мысль отправить его в Милан. Еще до этой поездки творческие способности Верди нашли свое применение в сочинении музыки для местных потребностей. Верди писал марши, увертюры, различные пьесы для городского оркестра, музыку, сообразно потребностям культа в виде арий, дуэтов и более солидных ансамблей, а также светские вокальные произведения для местных любительских концертов. В музее Буссето сохранилось много рукописей Верди как этой поры — до годов учения в Милане, так и последующего периода его музыкальной деятельности в родном городе, до миланской постановки его первой оперы. Одна из маршей сохранилась сто! К 18 годам Верди стал местной известностью. Надо полагать, что, именно в данных условиях, в данной музыкальной практике, он уже пробрал прогоцепные качества своего оперного стиля — владение массовым ансамблем, направляемостью музыки на овладение слушателями посредством плотных и полизвучных, широко раскинутых и четко ритмованных мелодий. Тогда же Верди научился держировать, так как ПровеЗ доверял ему управление оркестром.

По настоянию Барбази мостная касса вспомоществования, или, точнее, ломбарда (*tabac di pietà*), выдала Верди стипендию в размере 600 лир на поездку в Милан и два года для продолжения музыкального образования. Учитель латинского языка Селетти дал Верди рекомендацию к своему виду. Учитель латинского языка Селетти дал Верди рекомендацию к своему виду. Учитель латинского языка Селетти дал Верди рекомендацию к своему виду. Учитель латинского языка Селетти дал Верди рекомендацию к своему виду. Берзали же от себя добавил некоторую сумму денег, чтобы Верди мог, не луждаясь, посвятить весь свой досуг музыке.

В октябре 1829 года Верди подал заявление церковному совету Сан-Джильяно в мосточке Соралья о принятии его на службу органистом. Это заявление стоит присти как свидетельство о том, что мог тогда предъявить юный Верди в качестве своих музыкальных «занятий и умений»:

Милостивые государи, вот Джузеппе Верди, из общине Ронколе, наперед заявляю, что место органиста в приходской церкви Соралья будет занятыми, ибо господин Фрондона от него отказывается, предлагает себя вместо нынешнего уходящего, соглашается по публичному испытанию, каковое будет сочтено необходимым, на предмет удостоверения способности прославленного исполнителя выполнить службу при первых черемошиях. Он просит допустить его на исполнение вышеупомянутой должности органиста и обещает выполнять свою обязанность внимательно и неустранно и никакого труда не бояться, дабы во всех ответствиях были доволены. С полным уважением вручает он себя покорнейше милостивому вспоможению как покорнейший слуга милостивых государей

Джузеппе Верди.

Это вполне феодальный язык, язык искательский и упакованный. Таково было время, и таков был окружающий быт. Очевидно, должность органиста была неизбежностью Верди, так как музикализм в Буссето хлеба не давало. Такое прохождение и подобные ему просьбы не могли не взвинтить Верди желания вырваться из тягостных условий. Оно пролинает свет на последующие годы, годы жаждой, упорной работы, в особенности после успеха «Навукодоносора», когда композитор словно боится, что только что ульбнувшееся независимое положение уйдет на-под ног. Он пишет напротив оперу за оперой, заставляя спирни сцены Италии, Лондона, Парижа. Эта горячка начинает как будто оставать после растущего успеха «Трубадура», «Травиаты» и «Риголетто», появившихся друг за другом в самом начале 50-х годов. Не жадность и не алчность понуждали Верди. В конце концов все свое громадное состояние, все, что он взял от публики, он, своим завещанием, вернул обществу. Но его психика с детства п юных лет была возбуждена проявлениями нищеты, холода и обывательщины с их мелочными гнетом и подлой зависимостью от чинокных, но хоть в чем-либо влиятельных людей и любителей благотворений из самоуслаждения. Понятно, что «достопо, отчество и юность» Верди выработали из него индивидуалиста, собственным горбом пробившего себе карьеру и решившего оберегавшего свою независимость. Они же сделали из него сурього и экономного охранителя своих материальных интересов от алчности импресарио и издателей и наложили на весь его жизненный склад отпечаток бережливости и строгого ограничения своих потребностей. Конечно, мелюзурмужая расчленивость сына деревенского торговца тоже играла в данном отношении свою роль, но не главную, потому что, когда дело шло о реальной помощи незадышеной нужде или о создании полезнейшие рамах, все же свойственные «мелочуму созианию» буржуа-рантье, и притом делал это так, что личность его оставалась в стороне.

Но тот же Верди несколько не стеснялся твердить явятые истину о необходимости работать и трудиться, чтобы завоевать право на жизнь. если ему казалось, что перед ним паразитизм в каком-либо облике, или даже из ненависти талантливому человеку. В 1867 году про будущего авто-

ра комедий Ахилла Горелли Верди писал отцу его, секретарю театра «Скэльда»: «Если хотят в жизни добиться уважения, то надо заслужить себе спокойный хлеб в поте лица. Он [Ахилла Горелли] юн, он должен работать. Если его здоровье не особенно важно, он должен работать осмотритель но, но все же работать. Он не должен никому подражать, особенно никому из великих...» и т. д. и т. д.

Верди формулирует здесь то, что ему в юные годы подсказывал итальянский инстинкт и окружающая среда. Запомним, что тогда, в первой трети XIX века, итальянская буржуазия еще не вырвалась на волю, еще ей надо было бороться, она еще не вытряхнула из себя лицеприятного ощущения пенистости прав человека-гражданина, ибо геровеческая эпоха демократической итальянской интеллигентии только еще развертывалась. Возможно, что в Буссето Верди наблюдал вокруг себя, даже в деревенско-собственнической и купеческой среде, не только торгащиеся интересы, но и политические сдвиги. Предполагать это можно. Но в основном, в основном, строй его психики, первотипно, создавался в борьбе художественных импульсов, еще неясных и несформировавшихся, с мелкокоммерческой порабощенностью нуждой и с окружающими воздействиями мелкособственнической идеологии. Конечно, только в Милане, в городе, в котором австрийский гнет воспитывал национальное сознание не только демократической интеллигентии, но и феодальной аристократии и крупной буржуазии, Верди мог осязательно почувствовать биение пульса политической жизни страны и обогатить свою психику несравненно более яркими и сильными ощущениями, чем это имело место в Буссето. Милан создал Верди — композитора театра, Верди — композитора-публициста, политического публициста первых его лет.

Остановимся в самых кратких словах на общем политическом положении Италии 30-х годов, без чего нельзя понять ближайшего этапа творчества Верди и охватившего его, вслед за первичными опытами, племенного патристического энтузиазма. В сущности, в эти итальянские годы вполне определилась политическая фигура Верди — национал-демократа, сторонника объединения Италии и, так кажется, на первых порах не без революционных идеалистических настроений. Не надо забывать также, что зерно протеста против всяческого насилия могло созреть в Верди в результате короткого жизненного опыта и что его грубоватая, непосредственная мужичья природа таила в себе в достаточной мере горючий материал...

* * *

На всю жизнь Верди сохранил глубокую признательность к Баредзи и считал себя всемело ему обязанным. Во время предсмертной болезни Баредзи в январе 1867 года, Верди писал своей приятельнице Клерине Маффен, одной из культурнейших женщин тогдашней Италии, о том, как сильно ему сознавать близость и неподъемность потери.

«Когда в конце моей гимназической эпохи в Буссето мой отец объявил, что не сможет дать мне средства на университет в Париже — мне надлежало вернуться в деревню, в которой я родился. Добрый старик (Баредзи.—Ред.), узнав про это, сказал мне: «Ты прашаешь в мир на често лучшее и не твоё дело торговать солью и работать в поле. Потребуй от Общества вспомоществования нуждающимся яибольшей стипендии по 25 франков ежемесячно на четыре года, а оставшее я возьму на себя. Ты сможешь поехать в Милан в консерваторию, а деньги, которыми я сужу тебя, вернешь мне, когда будешь в состоянии».

Так и было! Вы видите, он был благородный, хороший, сердечный человек. Я встречалася с разного рода людьми, но никогда не видел лучше его! Он любил меня, как своих детей, и я его любил, как отца*.

Верди приехал в Милан 19 лет, в 1831 или 1832 году, и попытался поступить в консерваторию, но безрезультатно. Лучше всего рассказать о его неудаче его же словами:

В 1832 году я подал письменное прошение о приемлении в консерваторию в качестве платным учеником в миланскую консерваторию. Затем я был допущен в консерваторию в некотором роде экзамену, причем представил некоторые из моих сочинений и однажды пытался на фортепиано. При этом присутствовали Базили, Пьянтиллида, Адамелери и другие, так же как старик Ролла, которому я был рекомендован мною буссетовским учителем Фердинандом Провизи. Дней восемь спустя я попадал к Ролла, который сказал мне: «Думайте больше о консерватории; пишите себе учителя в городе; я вам советую Лагути или Негри.

Больше я ничего не слышал из консерватории. Никто не отвечал мне на мое прошение; никаких, ни прежде, ни после экзамена, мне ничего не говорили об уставе. Я ничего не знал о мистерии Базили, о котором сообщает Фетис [«Biographie universelle des musiciens»]. Это все.**

На самом деле, однако, и устав консерватории, не допускавший приема свыше определенного числа лет, и неблагоприятное мнение о сочинениях Верди соединились в едином препятствии и помешали ему в его намерении. В архиве миланской консерватории (по словам немецкого биографа Верди Макса Хоя) нашлось постановление испытательной комиссии от 9 июня 1832 года, которое гласит: «В его игре на фортепиано — неправильна постановка рук; с его способностями и сочинению дело обстоит благоприятнее, он обладает фантазией и мог бы, если бы цельно изучил контрапункт, создать что-либо достойное одобрения». Итак, Верди в консерваторию не попал. Лучше это или хуже — судить не приходится. Досадко только, что, как мы увидим, даже автобиографический набросок Верди не вскрывает самого темы.

* Ужели же к Вердэа, однако, не помешало Верди впоследствии прочитать ему скромную отповедь, когда под воздействием обывательских мещанских пересудов Барбаз попробовал было вымогаться в дела и в автографу жизнь Верди. Это случилось в 1852 году, когда в поместье Верди Сант-Агата, близ Буссето, проживала толстая леди Джузеппина Стреппони (1815—1897), ставшая в 1859 году его второй супругой и оставившая его тутом другом до конца жизни. Перед Стреппони открывалась большая светская карьера. Она склонила и талантливого и талантливого сопровождению по своему в успехах первых опер Верди.

В ответ на вмешательство Барбаза (он был отцом покойной жены Верди) последний написал ему 21 января 1852 года, что если бы не чувство долга, он вообще не стал бы отвечать по письму, но что скрывать он ничего не желает: «В моем доме живет своючная, незваничная женщина, которая, как и я, любит уединение и обладает состоянием, которое защищает ее от нужды».

Дальше смысл ответа в общих чертах таков: «кому какое дело до наших отношений, какими они, хорошо ли это или плохо, почему же хорошо? Это дама должна пользоваться в моем доме уважением большим, чем я сам. Я имею право требовать себе полной свободы в личном отношении, а вы, как спартанский в сердечный человек, не допускайте, чтобы не все видели, не дергались моиши этой округи. Оскорбить вас я тем самым не хочу, я всегда считал вас моим благодетелем и горжусь этим».

Очевидно, эта округа еще в юные годы Верди покаждала ему своими мещанскими интересами, потому что в начале письма, о котором идет речь, Верди прямо заявляет Барбазу, что, мол, это письмо ему пущено: «вы живете в округе, где люди имеют скверную прыгоду часто созывать в чужие распорядки и вступать в пурпурную сторону все то, что не сходит с их собственными воззрениями; если исчислите, я не вмешиваюсь в чужие дела и требую, чтобы не вмешивались в мои». В округе, очевидно, прижилась племянница из Верди, как на своего местного органиста и не хотела отъезжать от этого дома в 1852 году, когда этот организовал, сын деревенского лавочника, «так тут же, под иносказом у всех, владельцев виллы, помещением. Наоборот, как раз это обстоятельство и могло вызвать раздражение».

* Из письма Верди к критику Конопи-Фолькетто от 13 октября 1880 года.

ного места и его «годах учения»: как и откуда росло в нем чувство театра. И если из него действительно случайно выработался не просто оперный композитор, в театральный композитор, композитор с гениальной драматургической хваткой, то где всплыть неслучайные причины этой случайности?

О занятиях Верди с Лавицким мало что известно*. Он прошел у него гармонию, контрапункт и фугу. Изучал «Дон Жуана» Моцарта в числе прочей музыки. Впрочем, о первой миланская эпохе своей жизни, включая первые неудачи и беды и первый подлинный успех, великолепно рассказал сам Верди в своем автобиографическом наброске, продюкторском им в 1879 году издателю в другую Джузеппе Рикорди.

...В 1833 или в 1834 г. существовало в Милане «Филармоническое общество», в котором были хорошие музыканты. Руководитель этого общества, Маззини, хотя и не обладал высокими музыкальными познаниями, но наделен был терпением и упрямством, свойствами весьма немногим, когда имеешь дело с кружком dilettantov. Тогда в театре «Филодрамматико» готовили и исполнение гайдовского «Сотворение мира». Мой учитель Лавицкий советовал мне посещать репетиции, чтобы тем самым я кое-чему научился. С радостью последовал я его совету.

Скромно сидевший в темном углу зала молодой человек никому не бросился в глаза. Репетиции шли под руководством Перелия, Бонольди и Альмавио; во в один прекрасный день все три капельмейстера по какой-то странной случайности не явились. Исполнители стали первинчать, когда Маззини, сам во знаменитом муниципии сесть за фортепиано и аккомпанировать, потребил меня встать за это.

«Достаточно, если вы просто будете играть бас», — разумел он. Понятно, он не имел большого доверия к чтению партитур юных незнакомых музыкантам. Но я тогда уже закончил годы учения, и оркестровая партитура не могла меня вогнать в страх. Быстро избавился я к фортепиано и начал репетировать. Очень хорошо помню пронесические смешки, с какими меня встречали dilettanti. Мое юное лицо, мой тонкий облик, моя нищенская одежда, все это внушило им мало уважения. Но как бы том было, репетиция продолжалась, и я сам постепенно воодушевлялся. Я ум больше не ограничивался сопровождением, а начал правой рукой держировать, играя левой. Когда репетиция кончилась, я со всех сторон делали комплимента. Граф Бельджино и граф Борромео (члены правления общества) были со мной в высшей степени любезны.

Так вышло, что трое названных выше мастера то ли оказались слишком заняты, то ли им показались какие-то причины, но вследствие этого случая привлечение гайдовским концертом было доверено мне. Первое публичное исполнение имело такой успех, что тотчас пришлось организовать повторение в большом зале дворянского клуба, на котором присутствовали еригернот Райнер и все высшее общество Милана. Некоторое время спустя Борромео попросил меня сочинить музыку к «Кантате для пения и оркестра», если же он ошибся, по поводу свадебного торжества в его семье. Позволите себе здесь заметить, что я из всех этих работ никакой материальной выгоды не извлеком и действовал без всякой платы.

Маззини, казалось, питал недоверие к юному артисту и вскоре сделал мне предложение написать оперу для театра «Филодрамматико», директором которого он являлся. От него я получил либретто, подданное улучшенное Соллерой, под названием «Оберто, граф Сан-Бенифачо».

* Лавицкий Венченцо (1777—1837), неapolитанец родом, небезызвестный тогда оперный композитор, жил в Милане, обучая, главным образом, певцов к слуху в «Смиле» аккомпанементом. Во всяком случае, тождественность он, как ученик одной из неаполитанских консерваторий хороший поры, владел в такой мере, что мог дать Верди прочную ремесленную сварку и выразить его на практике вчерашние навыки. Вероятно, их занятия и являлись не столько систематическим орохождением школьных дисциплин по порядку, сколько приведением в порядок и организацияй некомплексного юношеского опыта.

С радостью принял я предложение и вернулся в Буссето, где я между тем сохранил место органиста. Три года оставался я у себя за родное*. Когда я занялся оперу, то с партитурой в чемодане отправился вновь в Милан. Из продюсерительности я сам рассказал и порекомендовал весь потный материал.

Теория началась трудности. Мазини уже больше не был директором. Значит, по мог воспользоваться моей оперы. Все же огти ли, что он пытал не мне подыскать коварные, еще при исполнении других вещей, среди них «Золушки» [овера России], и никогда не брал платы), короче, он не стеснялся никаких пропагандистских и обещаний мне сделать все, чтобы опера моя попала в театр «Скалья» накористственный спектакль одного из благотворительных учреждений. Граф Борромео и адвокат Пизетта обещали Мазини поддержать его план; но, чтобы строго держаться истинам, надо сказать, поддержаны состояла лишь в пари почтенных раконеделенных слов. Однако Мазини честно сердечно заботился о деле и нашел в волонтерстве Мердли за оркестра театра «Философии», который за что-то пение мой талант, хорошего союзника.

Весной 1839 все было готово в порядке. Я испытал двойную удачу: мое произведение было принято театром «Скалья» и партии паходились в руках первоклассных артистов. Это были Стреппона [сопрано], тенор Морилья, Бартолоне Ронкони и бас Марини.

Роль была распределена, но едва приступили к репетициям, как Морилья тяжко заболел... Теперь все провалило, я никого более не думал о постановке моей оперы.

В ужасном разочаровании и праготовился уже и отъезд в Буссето, как однажды рано утром в мою комнату вошел один из служителей театра «Скалья»:

— Если вы — маestro из Пармы, чья опера прината для благотворительного спектакля, — обратился он ко мне смущенно и сурово, — то ступайте в театр. Вас ждет импресарио.

— Как? И это возможно? — воскликнул я.

— Мне поручено только доставить маestro из Пармы, чья опера предназначалась к исполнению. Если это вы, то ступайте, — повторил импресарио посланец.

Я пду.

Импресарио в «Скалья» был тогда Бартоломео Мерелли. Как то ветром он подслушал разговор между сицилийской Стреппони и Джорджио Ронкони. Стреппони тогда участиво высказывалась о моей музыке, Ронкони также находил ее по своему вкусу.

Я представился Мерелли, и тот без всяких обывательского введения поставил меня в известность, что он, принявшая во внимание приветственные отзывы, поставит мою оперу в ближайшем сезоне; что я должен быть только готов к некоторым изменениям, потому что роли переданы будут пынным певцам, а не тем, кому они были первоначально предназначены.

* Точную хронологию я порядком «событий» первого миланского периода и «годов жизни» Верди, так же как и жизни в Буссето до 1839 года, устанавливать очень трудно. Оценка ему была гарантирована на два года. Но умер в 1833 году умер Провозе. А в условиях септицидами был пункт, что Верди наследует ему в должности Повидильному, он должен был до срока вернуться в Буссето, в таком тем временем в первоклассных трупах образовалась оппозиция против его назначения органистом главного собора: первоклассный вынужденный маestro Феррари, возмущено, что не только из-за скептико-оперного характера музыки, но и вину антиклерикальными настроениями Верди. Вердес, конечно, оправдал за своего протеже и добился его назначения «Maestro di musica del Comune e del Monte di Pietà» (музыкадиректором городской коммуны общества взаимообеспечения). Обязательство было на три года. 4 марта 1836 года Верди женился на Маргарите Бордади, дочери своего покровителя. В своей округе Верди составил себе большую известность своими концертами, причем он выступал как композитор, дирижер и певец. Работа над оперой «Oberlio» шла и, как кажется, заняла весь буссетовский период. Но сохранилось письмо Верди к Пьетро Мазини 1837 году, откуда видно, что он пытался хлопотать о постановке какой-то своей оперы еще либо в Парме, но получил отказ. В этом письме Верди просит Мазини связаться с Пицци [лабреттист] и поблагодарить за оперу перед Мерелле: «ты меня возымел на ничего, и я был бы тебе вечно признателен». Есть предположение, что тут идет речь об опере «Foscoster», предложившейся «Oberlio» и пинансированной на текст Пицци. В 1838 году, по окончании срока контракта с коммуной Буссето, семья Верди перебралась в Милан.

Это проявление можно было назвать блестящим в моих условиях. Южай, совершившись певческий музыкант, я нашел театрального директора, который имел мастерство, без зазора, никакой я даже не в состоянии был бы ему предоставить, поставить на сцене мое новое произведение. Все издержки Мерелли взял на себя и устоялся со мной только, что ему должны приплачивать половина гонорара, если бы я в случае успеха пропил свою партитуру. Теперь, конечно, я говорю, что эта сделка не была для меня убыточной; ведь дело шло оного лишь о произведении-предваде! Все-таки, усех оговоры были настолько большой, что издатель Джованни Рикорди * приобрел право на собственность за 1750 франков.

Если «Оберто» не возбудил удивления, то ясно же со произвел приятное впечатление. Мерелли мог даже дать пару представлений вновь абонементе. Певцы были на этот раз Мария (меццо-сопрано), Сальвик (теор.), Марини (бас). Я должен был, как сказано, немного переработать свою музыку, чтобы оправдать ее и голосам новых воальных сил. Я включил новый квартет, драматическая ситуация для которого была изобретением Мерелли, о стихах для которого написал Солера **. Этот квартет оказался окном на удивительных номеров моей партитуры.

Теперь Мерелли сделал мне по тому времени исключительно благородное предложение. Он предлагал мне контракт, по которому я принимал на себя обязательство писать три оперы, кладя по восемь месяцев на каждую. Они должны были быть поставлены либо в «Склаб», либо в венском придворном спектакле (у Кертнеров), который точно так же находился в ведении Мерелли.

Не раздумывая, я согласился, и Мерелли, который вскоре затем уехал в Вену, поручил поэту Ресси написать для меня либретто. Это было либретто «Иагганини» (также опера Николаи). Либретто мне не очень нравилось, и я еще не принимался за работу, когда Мерелли, вернувшись в начале января 1839 года, объяснял мне, что из реорганизации соображений по осенью вовремя должна быть комическая опера. Он обрадовался тотчас снабдить меня либретто, а «Иагганини» я мог пока отложить. Сомо глубоко разумеется, я не сумел сказать нет, и Мерелли дразнил мне начальные оперные либретто Романа ***, которые то ли не имели успеха, либо весть по неким причинам была забыта и скончались. Но сконь добросовестно их прочитывал я их еще и еще, ни одни мне не нравились. Дело вынудило меня в конце концов не долго думая ухватиться за либретто, которое показалось мне написанным жалким. Заголовок «Миними Станислав» (*Il finto Stanislao*) вследствие был изменен в «Девы картизованные» (*Un giorno di regno*).

В это время жил я с моей семьей, с моей юной супругой Маргаритой Баредан и двумя пышными лягушками, в тесном скромном помещении вблизи Порта Тичинеа [у Тичинских ворот]. Только что ухватился за работу, как серьезно заболел ангина и я не мог встать с постели. Я был уже на пути к выздоровлению, когда вдруг вспомнил, что я в течение трех дней должен был заплатить за квартплату пятьдесят скуди [платформовая серебряная монета]. Хотя это были большие деньги при тогдашних моих обстоятельствах, все же положение моей не заключало в себе никакой серьезной опасности, если бы болезнь и горечептия не мешали мне заранее принять меры предосторожности. Но трудность сшествия с Буссето (лишил две раза в неделю тогда ходила туда почта)

* Основатель крупнейшего теперь итальянского музыкального издательства (Милан), с 1808, начавший свою карьеру оперным переписчиком. Его сыновья Тито (ум. 1888) и Джулдо (ум. 1912) Рикорди продолжали после его смерти (1858) с успехом вести дело.

** Фенистока Солера (1817—1878), композитор и либреттист. Написал для Вердии тексты «Навуходоносора», «Ломбардцев», «Жанны д'Арк», «Аттилы», работал и с другими итальянскими композиторами (Секки, Ронкетти-Монтевитти). Сам сочинял романсы, конциту, оперы.

*** Романо (1788—1865)— пользующийся большой известностью отель-пекин либреттист и журналист (с 1834 до 1849 года редактор «Лионской официальной газеты»). Наиболее значительные из его либретто написаны были для Беллини («Соннамбула», «Норма» и др.) и Доцциетти («Любовный капитон», «Лукреция Борджина» и др.).

доказал невозможным обращение к моему тестю за своевременной помощью. Но он заявил, что в мире не хотел я и моменту срока завода пломбы оставаться должником. Как ни гостеприимно было мне, пришлось прибегнуть к помощи третьего лица, и я заплатил себе позорить пижонопа Паветти, чтобы он убедил Мерелли выплатить на мои имя пятнадцать тысяч, либо в форме аванса, либо в виде ссуды из восемьдесят дней, пока я смогу выплатить Бардади и получить жданную сумму. Но хочу рассказать здесь, почему и на каких основаниях Мерелли не судил мне денег. Не это была вина. Но и вину в отчаянии. Я по мог позволить себе хотя бы на малое число дней преступить срок выплаты.

Жена моя, видя мое возбужденное состояние, взяла пару своих драгоценностей и, я не знаю как и откуда, достала требуемую сумму. Я был глубоко тронут доверительством ее любви и клялся ей все сlixкой возместить. Благодаря Богу я имел в то время возможность при помощи моего договора.

Но теперь надо мной разразился ужаснейшее удари судьбы. В апреле заболел мой мальчик. Ни один доктор не мог выйти практику болезни: ребром, медленно умирая, склонялся на руках почти обезумевшей от горя матери. Спустя несколько дней заболела моя дочурка и также умерла. Но и этого было не достаточно. В первых числах июня моя моя была поражена воспалением мозговой оболочки в острей форме, и 19 июня 1840 года вместила на моей квартире третий гроб.

Я был один, совсем один... В течение двух месяцев я потерял три любыхых существа. Всю моя семью умерли... .

И в этом ужаснейшем душевном состоянии я должен был сочинять комическую оперу!.. «День первотворения» не имел никакого успеха*. Виной была, конечно, музыка, но также и плохое исполнение. Подавленный беспечностью, огорченный неуспехом, я сказал себе, что в искусстве пот для меня у徒劳, и принял решение никогда не сочинять ни одной оперы. Я даже написал письму Паветти (который после провала «Gloria di regno» не подавал о себе слуха) и просил его добиться от Мерелли разрыва нашего договора.

Мерелли вызвал меня и себе и обещал со мной, как [c] прихотливым ребенком... Он не мог поверить, что единственным слабым успехом отришили бы во мне влечениес к театру и т. д. и т. д.... Я остался вензелем, пока не возвратил мне договора. В попытке покончить он сказал мне: «Слушай, Верди, я не могу насильственно заставить тебя сочинять. Но сера моя в тебе как была, так и продолжает быть крепкой. Кто знает, в один прекрасный день, ты можешь возмездить за пер... Но тогда ты мешаешь два перед открытым глазами: я Мерелли, схватив меня под руку, приподнял меня проводить его до «Скалы». По дороге болтал он разные разности и признался, что находится в затруднении из-за

* Премьера состоялась 5 сентября 1840 года (Милан, «Сиблаз»). Всю жизнь помнил Верди об этом неудаче. В 1859 году он писал Рикорди: «Годом раньше «Новую ходовую» та же самая публика жестоко обошлась с произведением большого юноши, который был тогда в бесподобнейших положениях, — ее сердце почти разрывалось от ужаснейшего несчастья! Обо всем этом знали; но не удивляйтесь от этого обращения. С тех пор я не знал больше «Gloria di regno», вероятно, опера была плоха, — но всякий знает, сколько примирила другах, которые были ее лучше, и мы еще вспоминали! О, если бы тогда публика, пусть без всякого одобрения, но лишь бы могла принять мою оперу, и слова бы достаточно не жалели благодарность сей! А теперь могут ли жить в свет добре 4 февраля 1859 года?». В 1879 году Верди бесконечно раздраженно встретил газетное нововведение, что ле Rossini считал его неспособным писать комическую оперу: «Вы внушили публике сумасбродное желание поглотить мою оперу, прежде чем она выйдет из тени, чтобы создать комическую оперу!».



BRUNO

новой оперы, которую он должен петь. Николап, взявшись за себя обвинительство.

— Представь себя,— воскликнул Меральи,— либретто Солера, заумительное... Грандпоэзия!.. Совершенно необычное!.. Наприменение к величественным драматическим ситуациям, чудесные стихии!.. Но этот упрямый немецкий мастер не хочет ничего взять в толк: считает либретто невыполнимым!.. Я не знаю, где у меня голова и как я разобью так быстро другое либретто!

— Так я могу тебе помочь,— утешил я его.— Разве же для меня заказал ты «Иаггелинна»? И по сочинил еще три одной поты из этот текст. Либретто и твоим услугам.

— Браво!.. Это я называю удачей!

Разговаривая, мы дошли до театра. Меральи привел Басси, который в одной своей первове соединял поэта, режиссера, национального служителя, библиотекаря и многих other, засел ему тотчас заглянуть, нет ли в архиве второго макускрипта «Иаггелинна». Макускрипт нашелся. Но Меральи тут же выпул другую рукопись и держал ее у меня перед глазами:

— Вот! Это либретто Солеры! И от этого превосходного сюжета отказаться!.. Возьмы его!.. читай!..

— Но что мне око? Нет, нет, нет! Я не в настроении читать спорные либретто.

— Ах! Либретто же не сделает тебе больно. Прочтешь его! При случае вернемся мне, — и он навязал мне рукопись. Это была толстая тетрадь, исполненная крупными буквами, наиме тогда были в моде. Я свернул ее, подал руку Меральи и отправился вовсю.

На улице овладело мною какое-то невыразимое недомогание, глубокая печаль, смертельная тоска, сжавшая мне сердце!.. Пришел я домой, бросил тетрадь злым взмахом на стол, так что она свалилась на пол и осталась лежать у моих ног. Слушай же я ее раскрытия, и, бесконечно, глаза мои упали на раскрытую страницу, и за меня взглянули стихи:

Va, pensiero, sull'ali dorate*.

Я пробежал следующие стихи и был властно захвачен ими, тем более что они были пародией на библию, которую я всегда очень любил.

Я читал одну часть, читал другую: потом, исполненная о своем твердом намерении никогда не сочинять, закрыл тетрадь и ложу в постель... Но, ах... «Навуходоносор» вертелся в голове, и сош не приходил! Тогда я встал, читал пьесу не раз, а два, три, столько раз, что к утру я все либретто Солеры знал изазубом.

Несмотря на это, пичут не желая отступать от своего намерения, иду я в театр и возвращаю Меральи макускрипт:

— Прекрасно, что, да?

— Очень хорошо!

— Ну!.. Так положи это на музыку!

— И во спас не желаю иметь с той дела!

* Лети, златонирлы мысль. Начальные слова мелодии хора иллених евреев из «Навуходоносора». Наней создалась слово Веран, и во время его похорон эту мелодию испела толпа народа. Вот первые тонты:

Largo

Va, pen sie - ro sull'a - li do -

te va ti po si ci - vi sui col - li

— Положи это на музыку, я тебе сказац, положи это на музыку!
С этими словами он сузил тетрадь в карман моего кюрткана, схватил меня за плечо и не только вытолкнул меня из комнаты, но заклопнул дверь у меня под носом и повернул изнутри ключ.

Что делать?

С «Навуходоносором» в норманне возвращаюсь я домой. Сегодня этот стих, завтра тот, здесь одна ночь, там полея фраза, так возникла мелю-помиду вся опера.

Это было осенью 1841 года. Я вскоре оббежал Мерелли, отсыпал его и сообщал ему, что «Навуходоносор» окончен и в ближайший карнавальный сезон мог бы дойти.

Мерелла выяснялся, что готов исполнить свое слово, но одновременно дал мне понять, что в ближайшем сезоне уже невозможно поставить мое произведение, потому что он уже принял три оперы известнейших авторов. Дать четвертую оперу, вдобавок еще почти изысканную, это было бы во всех отношениях опасно и особенно для меня же самого. Он попытался за лучшее подождать мне с премьерой до весны, когда перед ним не стояла никакая обязательства и он мог бы предоставить мне лучших певцов. Но я отклонил это: либо в карнавал, либо совсем не надо... У меня были хорошие основания для уверенности, что как и когда я мог бы иметь двух призванных исполнителей, Странника и Роккона, которые были ангажированы к карнавалу и на которых я возлагал выполнение пандоры.

Мерелла хотел всчески побить мне испачку, но он said, как импресарио, был в сотрудничестве с погромщиком. Четыре новые оперы в один сезон, это был несомненный риск! Все же я выставил против него мои основательные художественные доводы. Слея и лет, туда и сюда, с полуобсажанными и согласными, прошло достаточно времени; появился большой плакат, репертуарная афиша. — «Навуходоносор» на программе не было.

Я был юл. Кровь во мне бурлила. Я написал глупое письмо Мерелли, в котором позволял себе плюнуть все свое бешенство. Все же, едва я отоспал письмо, — я должен сознаться — я сгрустился. Страшно было, казалось, теперь все потерянно.

Мерелла вымыл меня и спросил: «Разве так пишут другу? Но ты прав, мы сыграем этого «Навуходоносора». Но ты должен одно восчувствовать. Три новые оперы вызывают большие задорники. Поэтому для «Навуходоносора» я не в состоянии дать ни новых актеров, ни новых костюмов. Посмотрим, как в чем мы обойдемся, что найдется в запасе».

Я всем был доволен, только бы поставлена была опера. И вот появился новый огромный плакат, на котором я плюнул с ноги прочесть: «Навуходоносор».

Вспоминается мне разыгрывавшаяся поздорого до того комическая сцена между мной и Солера. Он написал для третьего акта лебольный любовный дuet между Фережек и Нимавом. Это мне совсем не нравилось, во-первых, оттого, что из-за него охлаждалась горячность действия, а во-вторых, библейское возвещение сопоставление — сущность всей драмы — том самым мельчало. Утром, однажды, когда Солера спал у меня, я выслушал ему свою соображения. Он позволил себе с птиц не посчитаться, но не потому, что считал их ложными, а потому, что знал в мире не могло его привести к тому, чтобы одну работу проделать дважды. Мы в споре перетягивали ее за и против. Я остался на своем, он также. Наконец, Солера спросил меня, что же мне нужно взамен этого дуэта. Я ему указал на пророчество Захарии. Он нашел идею не плохой и, быстро выслушав еще несколько если и не обходя основательно продумать сцену и затем написать. Это было не то, чего мне хотелось, ябо я знал молодца, знал, что даже за двери будут проходить, а Солера не решается на такие слухи. Поэтому я запор дверь, сунул ключ

* «Озерный год» делился на четыре сезона: карнавальный (начинавшийся почти всегда за рождеством), великопостный, прымыкающий к карнавальному, весенний и ухтился соединять по четырем операм в год, к каждому из сезонов в разных городах в разных труппах.

в карнавал полусерьезно, полушутил сказом Солера: «Так, ты не выйдешь из этой комедии, прежде чем не положишь на стихи «пророчества». Вот, возьми библию! Ты должен найти здесь прекраснейшие слова». Солера, испытывая характер, споря принял мою шутку искренностью. Молчан заблестел его глазах. Скопьину жуткая минута, ибо поет, парень-парнишка, мог бы легко раздавить упрямого музыканта. Вдруг он склонился за стол, прошло четверть часа, и пророчество было написано.

Наконец, в конце февраля 1842 года начались репетиции, и 9 марта, через двенадцать дней после первой репетиции за фортепиано, состоялась премьера. Главные партии певки: Странноприятель, Беллинизага, Ронкоши, Мирабль и Деривис.

Это опера, с которой появился на свет мой художественный наследник. Хоть и пришлось бороться с враждебными течениями, все же верно, что «Навуходоносор» родился под счастливой эгидой, потому что все, что, казалось бы, должно было ему навредить, ишо ему на пользу.

Подумайте только: я пишу бешено-циническое письмо Меральи, следовало бы ожидать, что импресарио пошлет золотого музыканта ко всем чертам. Случилось обратное. Наскоро и наспех сочиненные, запутанные постыдились. Очень старые деморации, художники Поррона, слегка перенесенные, производят неожиданный эффект. Уже первая картина, хром, действует так властно, что публика аплодирует в течение десяти минут.

На генеральной репетиции еще никто не знал, когда и где выступает на сцену бэнда (сценический военный оркестр). Ее капельмейстер Туч был в большом затруднении. Я просто показывал ему такт. И на премьере музыка на сцене вступает на crescendo так точно, что весь театр пришел в восторг...

Все-таки! нельзя же всегда полагаться на счастливую звезду. Позже опыт постоянно вновь учит меня, как справедлива пословица: «Доверие хорошо, а недоверие тоже лучше».

К этому сочному автобиографическому повествованию вечного добавлять. В нем метко зафиксирован весь тогдашний быт, оперно-театральный и отчасти музыкальный, отражена психология импресарио, начинающего композитора и либреттиста, отлично, несколькими яркими штрихами обрисованы права и характеры, причем выпукло обнаруживается характер самого Верди. Собственно говоря, на этом очерке начиняется и завершается его биография: все, что идет дальше, — чередование оперных премьер, движение от успеха к неуспеху и обратно, при постоянно возрастающей известности и популярности. Учащаются поездки Верди как по Италии, так и за границу. Как заботливый хозяин, он чаще всего сам присутствует на постановках своих опер, разучивает, а иногда и дирижирует. Кроме того, неустойчивое положение с авторским правом в тогдашней Европе заставило композитора постоянно быть начеку и следить, чтобы опера не исполнялась на деревенщинах, чтобы не смисливали потный материал и т. п. Правда, издатель Ринорди, получая львиную долю доходов, охранял права Верди (в Париже то же делал падать Леон Эскулье, большой его приятель, орочом, повидимому, самое притягательство из выросло на деловой основе), но в Верди глубоко вкоренились хозяйствственные и собственнические навыки: он любил точности в расчетах и держал на учете каждую копейку. Все это отнимало достаточно времени. Так на театральных событий, из театрально-художественных и театрально-матерпальских забот, затем из забот сельскохозяйственных (с момента покупки имения Сант-Агата близ Буссето) складывалась трезвая деловая жизнь Верди.

За ней тянулась тихая домашняя циничная жизнь и колоссальная, пятиглавая и непрерывная творческая работа. Верди не открывал туда доступа никому. И ноготь он даже слегка цинично хвастался своим музыкальным невежеством и замятал следы своего собственного роста. И пока никому еще не удалось шаг за шагом во всей полноте раскрыть его

композиторской ставовлении. Но кто со вниманием пересматривает клавиры оперных партитуры Верди, тому не приходится скрывать своего удивления перед сочетанием бурного обнаружения таланта, обнаружения ненужного перед грубыми провалами и генеральными находками, с суровой рабочей дисциплиной и постепенным овладением все более и более уточненным мастерством.

* * *

ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ

(Краткий свод важнейших событий из его жизни, включая даты постановок его опер, хронологию «трудов и дней», биографические факты и существенные высказывания, на основании его переписки и других материалов)

1813. Январь. 27. Рождение близ Буссето. Рождение Верди. «В 1813 году, октября 12, в девять часов утра, перед паки, помощником мэра Буссето, офицером гражданской службы коммуны вышеупомянутого Буссето, департамента Таро, прелест Верди, Карл, двадцатисемилетний возраст, транспарник, обитавший в Ронколе, который представлял нам ребенка мужского пола, рожденного 10-го текущего месяца в восемь часов вечера от него, упомянутого, в Лупам Уттини, предыдущий, обитавший в Ронколе, при своем супруге, к которому он покинул семью из-за Джузеppе-Фортунато-Франческо...».
1821. Первые точные данные о появлениях музыкальных способностей у Верди: факт подарка ему отцом бинокля определяет то, что даже в семье, ограниченной узким кругом интересов малой торговли, и в хозяйстве расчленившимся, Бернини, из прошлого им пасостречной, бесплатной выигрыши, — инстинктивно пошли на встречу пробуждающимся страшливым ребенком.
- Ок. 1823—25. Верди — помощник органиста деревенской церкви Ронколе. Это первый этап его музыкальной карьеры. Вскоре он занимает место органиста, своего учителя (Бебистонки). Вероятно около 1825 Верди переехал в Буссето, в семью певца Пульккетти, приятеля отца, чтобы посещать главную городскую школу (не бросая службу органиста в Ронколе).
1829. Около этого времени Верди занимается в музыкальном мире Буссето положение, почти равное положению его второго учителя — Промези, виталистического музыканта, местного органиста и дирижера. В архивах Филармонического общества в Буссето сохранилось много работ Верди (переписанных им оркестровых партий, аранжировок и собственных его сочинений).
1832. Посадка в Милан. Попытка поступить в консерваторию. Уроки у Лавильи.
1833. Возвращение в Буссето. Борьба за место (своего рода «гражданская война») между противниками Верди, первоначально в местных любительских музыкальных обществах). Начало работы над оперой «Оберто, граф Сан-Бонифачо».
1836. Март, 4. День свадьбы Верди (его жена Маргарита Бареда, дочь Антонио Бареды, музыка из Буссето, любитель музыки, помогавшего Верди в его музыкальном развитии).
1837. Неудачная попытка добиться исполнения оперы «Оберто» (в Пармы. Все эти годы до 1839 Верди нетерпеливо работает как композитор и создает себе известность в Пермской области своими концертными выступлениями (дирижер и пианист).
1838. Сочинены шесть романсов: «Non ti accostare all'ugna» (Витториолла), «Morte, Elisa, io stanco poeta» (Бьянки), «Il solitario sconsolato» (Витториолла), «Nell'or di notte oscura» (Андроничина), «Del piacere, oh 'addolorata» (Тоте — Валестро).
1839. Как только мончали договор с коммуной Буссето, Верди с семьей переезжает в Милан. — Весной юноша с постановкой «Оберто». Милан. 17 ноября. Театр «Саббия». Премьера оперы «Оберто, граф Сан-Бонифачо» («Oberto, conte di San-Bonifacio»). Успех. Заключение договора с Морелли (импресарио театра «Саббия») на три новые оперы. Прайдика партитуры «Оберто» издательству Риморди (2000 австрийских лир, 1600 лир итальянских). Опера звучит в Милане, в Турине, Генуе и Неаполе. — Сочинены романсы или басы: «L'Eau» (Лагашинин), слова Солера, в «La seduzione» («Обольщение»), слова Балестро, и шокюю для «сопрано, тенора и баса с флейтой».

1840. Апреля. Умерла дочь детей Верди.
Нюта. Умерла супруга Верди, 19 июня со покорой.

Сентябрь, 3. Премьера комической оперы «День королевства» (*Un giorno di regno*) в театре «Сиань». Полный провал (то же в Венеции и Неаполе). Верди в отчаянии порывает договор с Морелли и ставит перед собою решение больше не сочинять музыки. Месслеры уединяются (по словам Верди, он оставался в Милане, но другим личным — в Буссето).

1841. К осени Верди заключает ощору «Навуходоносор» (либретто Солера, которое «навинили» композитору в одну из встреч с ним Морелли; сюжет и стиль постепенно до конца исправил Верди в работе).

1842. Март. У. Милан. Театр «Сиань». Премьера оперы «Навуходоносор». Громадный успех. — Знакомство с драматургом (спустя восемь месяцев после премьеры) встретились все видные деятели тогдашней Италии. Надежды итальянского возрождения и политического обединения страны занимали воображение как самого художника, так и ее друзей (новеллист Джулло Каррико и др.). — В этом же году Верди покидает Милан и поселяется в Буссето в доме Дометрио (сына Антонио).

1843. Милан. 11 февраля. Премьера оперы «Ломбардцы» (*I Lombardi alla prima crociata*), либретто Солера. Успех оправдал не больший, чем «Навуко», Петрарктическая демонстрация.

4 апреля. Опера «Навуходоносор» была поставлена в Венеции итальянцами.

26 декабря. Премьера «Ломбардцев» в Венеции (неуспех). Работа над сочинением «Эринии».

1844. Венеция. 9 марта. Премьера оперы «Эринии», либретто Фронтеско Пьяве*, по драме Гото: большого успеха. Петрарктическая демонстрация.

Март — июль. Милан. Переоделись в либреттисты Каммарано (проекты оперы для Неаполя) и Пьяве («Двоих Фоскарьи»). Рим.

Ноябрь, 3. Премьера оперы «Двоих Фоскарьи» (театр «Арджентина»).

1845. Милан. Февраль, 15. Премьера оперы «Жакин д'Арк» (либретто Солера, по Шальлю) в театре «San-Carlos».

Август, 12. Неаполь. Премьера оперы «Альхизра» (либретто Каммарано) — неуспех.

Октябрь, 16. «Навуходоносор» в Итальянской опере в Париже.

Ноябрь. Верди в Милане.

Декабрь. Верди в Венеции. — Сочинил альбом: шесть романсов (*sei Tazzettini*, текст Марфен, *La Lingara* — Маджини, *Le Sparaccamino* — Маджини, *Brindisi* — Марфен).

1846. Январь, 6. «Эринии» в Итальянской опере в Париже.

Февраль. В Венеции: заболевания (письмо от 11 февраля).

Март, 17. Венеция. Премьера оперы «Аттила» (либретто Солера). Этой оперой Верди вновь завоевывает публику. Петрарктическая демонстрация.

Август — декабрь. Милан.

Декабрь. «Двоих Фоскарьи» в Итальянской опере в Париже.

1847. Январь. Верди в Милане. — Сочинил роман *Il poveretto* («Бедняга»), текст Маджини.

Март, 14. Премьера оперы «Макбет» (театр «Пергола»), либретто Пьяве к Андреа Марфен.

Май. В Милане, проект оперы «Батия при Ленчиано» (пишется от 20 мая). — Поездка в Лондон через Страсбург, по Рейну в Кельн, Брюссель, два дня в Париже (ничего не слышали более смеховых новостей и посредственных хороших). В Лондоне с юношами: малобны в письмах на тумак и кончик в восторг от лондонской городской жизни.

23 июля. Премьера оперы «Разбойники» (*Il Massadier*, либретто Марфен) в Queen's Theatre.

С 26 июля — в Париже.

26 ноября. Премьера в Académie Royale (Большая опера) оперы «Иерусалим» (переработка «Ломбардцев»), либретто Рейер и Валь.

1848. Начало года. Верди все еще в Париже (революция). — «Если ничего значительного не вызовет в Италии, останусь здесь еще весь апрель, чтобы увидеть Наполеона собравшимся. До сих пор я создал все серьезные и веселые событья

* Пьеса Франческо (1810—1876), известный либреттист. Написан для Верди «Эрминия», «Люс Фоксаря», «Макбет», «Норисса», «Сицилито», «Риголетто», «Травизо», «Арольдо», «Симон Боканегра», «Сила судьбы».

(позвольте мне, это стоит увидеть собственными глазами)...» (из письма от 9 марта). В апреле Верди, однако, сидя в Милане (судя по письму оттуда к Луккарини 5 апреля), 8 августа в Париже Верди начинает, наряду с видимыми идеалистическими достижениями, живущими в Париже, обращение к французам, призыв о помощи, против торжества австрийского генерала Ришелье в Министре. — На французскую революцию и республику Верди смотрит нестремитательно («холодно взирая»), «лорда кардина», «новой революции» нарцерует как следует эту якобы революцию «пурпурную». Но помощь Италии с чьей бы то ни было стороны он не щадит: «Барабо что внутренне «смуты» в Австрии. Там должно совершениться нечто серьезное, и если мы воспользуемся этим случаем и покончим войну, начиную южнокорсиканскую, войну революции, тогда Италия сможет «стать свободной». Но, боже упаси, подготавливая наших королей или же лучше народов» (из письма 24 августа, из Парижа). В октябре Верди сочиняет по просьбе Модиллиани гимн «Sonata la Tromba»⁶ (текст Момелли): «Я старался быть пародистом поэтическим, как только мог» (письмо к Модиллиани 18 октября из Парижа).

25 октября. В Триесте премьера оперы «Корсар» (либретто Пьяве по Байрону). Верди остался в Париже. — «Макбет» в Невере.

1849. Рим. 27 января. В театре «Аргентина» премьера оперы «Битва при Лепцио» (либретто Каммароно). — Патротические демонстрации.

Верди всейю вернулся в Париж.

2 июля. Рим захватчиками французскими (реквизит взят от до восстановленной итальянской): «Римская катастрофа моя спасла меня... Насильно властвует над миром! Справедливость? Что значит она перед штыками?» (из письма 14 июня).

Сентябрь. В Буссето: в письме 7 сентября идет речь о работе над оперой «Элонзия» («Луна Мишель» — «Коварство и любовь» Шиллер) и оперею «содержит» упоминание о «Le Poë s'animé». Этого же оперном сюжете (впоследствии — «Риголетто»).

8 декабря. В Неаполе (театр «Сан-Карло») премьера оперы «Луиза Мишель» (либретто Каммароно). Успех. — В этом году Верди привел в семью София Валлу Сант-Агата (блондинка Буссето), ставшую его любимым местопребыванием на всю жизнь.

1850. 2 января. Письмо к Каммароно (появившемуся, из Буссето) о «Трубадуре» (испанской драме Гутьерреса) как сюжете, окончательно желательном для Верди. — Из Буссето же 26 февраля Верди пишет Каммароно большое письмо с подробным планом-проектом сценической «Короли Лиры». В апреле, тоже из Буссето, в письме к директору театра «Феникс» (Венеция) идет речь о контракте-условиях по поводу заказанной оперы («Риголетто»): «репетиции должны начаться 1 февраля 1851 года».

Лето в Буссето. Верди готовит «Риголетто» в течение полутора месяцев в конце 1850 года (в Буссето). Он даже не поехал в Триест, где 18 ноября состоялась премьера оперы «Стифенлю» (либретто Пьяве по французской пьесе Сунестра). — Цезарийский митрарий со «Стифенлю» и с либретто «Проклятия» (первоначальное название «Риголетто»); декабристские письмы, свидетельствующие о полном отчуждении Верди вследствие цезарийских примеров. Его протесты. Любопытный протокол заседания Буссето (30 декабря 1850 года), подписаный Верди, Пьяве в секретарях управляемого театра «Феникс», содержит первоначальный перечень либретто, по которым соглашались авторы: действие переносится из французского Королевства в итальянское либо из герцогства Бахрейн герцога Гюго остается неприкосновенным, но заменяются имена действующих лиц, соответственно выбранному месту и времени; любовная сцена в спальни короля с поззицией пытливой девушки уделяется; горючий доводится в шапочку к Магдалене, будущей замоине туда, и т. д. Верди освободил дословно, что приходилось отказаться от сцен в спальне».

1851. Января, 5. Верди пишет издателю своему Рикорди по поводу предполагаемой постановки «Стифенлю» в театре «Снейкс» в Милане, что прежде всего пусть цензура убедится, что в либретто нет ничего ни против политики, ни против религии. Верди требует, чтобы либретто было оставлено в первоначальном виде. Касательство же исполнителя необходимо принять во внимание, что «в последней сцене ее воз действия зависят от того, как распределены массы на сцене. Нельзя ограничиться

* Когда муж одной левинцы просил отца написать в «Риголетто» иставшую арию. Верди отвечал: «А где найти место? Стихи и поты написать можно, но они оставались без результата, если не залучат надлежащего места. Одно место есть, пожалуй, но со хранище все бог от этого! Нас бы отхлестали... Мы должны были бы показать Джильду с герцогом в его спальне... Вот бы был дуэт, великолепный дуэт. Но петь, монахи, пашажи были бы скептицизированы. Счастливые времена, когда Диоген публично изъяснял: «Борис из Буссето 8 сентября 1852»).

единственной сценической романтикой, ини обычно, а если необходимо, ~~и~~ сдѣлать «десант» и дощечку». Март, 11. Премьера «Риголетто» в театре «Фениче» (Венеция). Громадный успех. 18 марта. Верди из Буссето скромно, как обычно, сообщает Луккарини о счастливом результате в отношении «Риголетто». Камиарино вApiResponse: «Лучше отказаться от этого спектакля, если нельзя для наших сил трактовать его с честной и смелостью истинской драмы» — в дальнице Верди дает скрытый язвительный развернутого оперного действия «Грубодур» с драматургическими замечаниями. Лето, осень и начало зимы до конца года Верди, повидимому, оставался в Буссето. Был ли он в Риме (осенью) на премьере «Риголетто» — неизвестно.

1852. Январь и февраль. В Париже. Верди знакомится с письмом Джакомо «Дама с камеями».

С марта и, повидимому, до конца декабря Верди в Буссето (Сант-Агата). Оттуда 14 декабря он пишет в Рим скрупультору Луккарини: «...«Грубодур» закончен вполне: все поэты на месте, и я покончен. Хватит, чтобы и раммы были доведены!..». Церри просит приготовить ему помощник и фортепиано: «Как только приеду, прыгну писать в моей работе коммаде. Иду, чтобы фортепиано было хорошее! Или хорошее, или пошутили автора!..». Речь идет о работе над «Гравнатой». 7 декабря. «Луиза Миллер» в Итальянской опере в Париже.

1853. Январь. В Риме. Сочинение «Гравнаты».

19 января премьера «Грубодура» в римском театре «Аполло». Конец января (с 29) и февраль Верди в Буссето, потом в Венеции.

Февраль, 2. «Луиза Миллер» (итальянская Большая опера).

Март, 6. Премьера «Гравнаты» (либретто Пьяджи) в Венеции, в театре «Фениче». На следующий день Верди сообщили об этом одному из своих друзей в такой форме: «Вчера вечером прозвали «Гравнаты». Ли ли напишут, или не напишут... Это решит будущее».

10 марта после второго представления (решительное фиаско!) — пишет он Луккарии: Верди вернулся в Буссето (Сант-Агата).

С апреля начинается его целинейская перипетия с Антонио Сомма, венецианским юристом, находившимся главным образом оперным либреттистом, причем речь идет почти во все времена вокруг «Короля Лир» (избранные сценарии, выявление характеров, особенности текста и т. д.). Переписка содержит множество существенных высказываний Верди об оперном мастерстве, о формах оперной музыки и текста, о сюжетных жанрах, о средствах воздействия на публику, причем в основе лежит театр и театральная практика, никакая другая. Из этого рассмотривается все. Переописка вокруг «Лир» прослеживается до апреля 1856 года, но Верди тем самым в дальнейшем покидает этого замысла*. Работы Верди Антонио Сомма над либретто оперы «Бал-маскарад» служат поводом к проположению их переписки (с ноября 1857 года) в связи уже с конкретным заданием. Вdezamme к Сомме в апреле 1853 года Верди указывает на Шекспира как на величайшего из драматургов, включая греков, потому что в его драмах являло многообразие характеров и страсти. Верди считает, что только наилучший пафос, как огня в та же струя, звучит однозначно, что он теперь не выбран бы таких сюжетов, как «Навуходоносор» или «Фоскири», но что из использованых им сюжетов только «Риголетто», по его мнению, является лучшим по театральному, спектакльному достоинству, не касаясь литературных, поэтических сторон. В «Риголетто» наивно сильные ситуации, многообразие, огонь, хмур. В то же время все события выражаются за единой предпосылкой — на легкомысленном, пленяющем ясной удачей характера герцога. В действии много ярких драматических моментов, и среди них — мистер — то лучше, чем может гордиться итальянский театр. Из этого письма следует, что «Риголетто» для Верди не является случайным попаданием в цель, что тут осознанный выбор, благодаря которому оперно-драматическое ларование Верди дало столь яркую экспозицию**.

Лето и осень Верди оставался в Буссето. С ноября он в Париже и живет там довольно продолжительное время в связи с работой над замечательной оперой для парижского Большого оперного театра.

* В августе 1856 года он пишет ватаркусу Балестра о своем непременном намерении сочинить «Лир» (для Неаполя) и указывает на желательную исполнительницу роли Королевы.

** Характерно письмо Ганса Блюова Листу из Вены (7 мая): «Самые приятные вечера, какими я наслаждался в Вене, это те, которые были зароблены итальянской оперой... в «Риголетто» Верди удивительные в своем жанре антагонисты. Исполнение выше всякого посторожа». Блюов намеревался сочинить фантазию на «Риголетто» (Ricordanza del Rigoletto).

1854. Верди в Париже. В феврале он сообщает Сомма, что ему прислали совсем готовое либретто Скрибса, что «Король Лир» он надеялся сочинять для Италии, но это оказалось навязанным, ибо у него многоголосое обязательство перед итальянской операю. — Дело здесь было о правдоподобии, исходящем из французских официальных кругов, наставляющих спору на французском языке для Парижа, но временно всевозможной выставки. Верди оспаривается на склонето, предложенном Скрибсом в Дюверье, из эпохи итальянского средневековья: в 1282 году жители Сицилии, доведенные до отчаяния насильственным гнетом иностранных государей (французов), сбросили с себя все путы жестокой рабыни. Восстание началось во время хлеба и ветра (31 марта) в одной из окрестных Палермо (столицы Сицилии) норманн — энота, послужившего стилгом: отсюда название этого события «Сицилийская весна». В начале осени у Верди были написаны главнейшие эпизоды оперы. Это «исполнение» Верди в Париже породило удрученный слух о его прочном возвращении во Францию, о его желании «поступить здесь корин». Верди горячо возражает против подобных слухов. «У меня днес желание вернуться домой», — пишет он своей приятельнице. Это письмо к Кларисе Марфе (3 марта) содержит неизвестному поводу такие высказывания, которые показывают, что Верди был задет за живое: «Чего ради ради слова? Я в них не верю. Ради денег? Я их имею и Италия столько же и даже больше... Я люблю свое уединение, кусок лебяги у себя, и не хочу снимать шапку перед бравоами и громбами. Миллионы я не расплачиваю и хочу нарыть тысячу франков, приобретенных тяжелым трудом, использовать вместе, чем на рекламы, платить в тому подсобные мэрости. А это необходимо, если стремиться к успеху». И все-таки Париж всегда его прятал.

Март. 6. Громадный успех возобновленной «Травиаты» в Венеции. Переписка о «Люре» несмотря на работу над «Сицилийской весной», продолжается: Верди горячо нестерпимо взывает за «Лир»: «Я надеюсь сделать что-то не совсем столь плохое, как моя преждевременная опера...»

Лето, осень и зиму Верди продолжает работу над сочинением оперы «Сицилийская весна» (*«Les Vêpres Siciliennes»*), живя в одном из парижских предместьев. Примерно были назначены около 1 февраля 1855 года, репетиции должны были начаться с 1 октября 1854 года. Но неожиданный отъезд из Парижа певицы Крюзоль, которая должна была исполнить главную роль, задержал их вновь вслед за ее начальником. Верди официально заявляет, что берет назад свою портигу, так как во всех подобных случаях он решительно противопоставлял всевозможным театральным шутищам и интригам свою ясскую волю композитора, не стесняясь ничем. Репетиции возобновились в ноябре с возвращением певицы.

1855. Январь — яю. Верди продолжает жить в Париже. Из его письма (3 января) к директору парижской Большой Оперы (*«L'Opéra-Capitale»*) видно, что положение с работой над оперой сошлося благополучно: Скриб, автор либретто, забытый Парижем, отоспался с легким неожиданным и спрavedливым требованием Верди о передработке текста и отдельных сценок и характеров, особенно характера итальянского революционера Протчика (*«Proctida»*, исторической фигуры, из которой Скриб сделал штампованный спорного авторства). Кроме того, репетиции оперы проходили среди оскорбительных замечаний со стороны исполнителей по адресу композитора. Верди требовал разрывы договора. Тем не менее 14 июня состоялась премьера оперы. Забавно, что сам Верди отметил факт прыльчного благомелодательского отношения французской прессы к опере, за исключением трех критиков итальянцев (*«Флорентино, Монтано и Скудо»*). В Италии из политических соображений оперу воспользовались еще под называнием «Иоаннис да Гумара». Под тем же наименованием ее ставили в Одессе, а потом в Петербурге на итальянской сцене в сезон 1857/58 года. — Успех первых представлений в Париже оказался скромным, допускающим, что можно отнести, с одной стороны, к легкомыслию и малозначащей публикой, а с другой — не столько к некоторому сходству склонета с «Гугенотами», сколько к нетрепету для французского смешной склонности. Музыкально-драматургическое достоинство оперы воссияло, и в общем развитие драматизма Верди «Сицилийской весны» является крупным событием. Но цельность вычленения в новичком итоге может скрывать эффектное либретто, превращающее историческую жестокую действительность в ряд неправдоподобных мюзиклодраматических ситуаций. В сочетании с эмоциональной непосредственностью музыки и психологическими реализмами вердиевских характеров, каковы драмы в его страстью молодежи, скованной чистыми ритмами, — это неправдоподобие становится еще остree. То же самое обстоятельство помешало прочному успеху ряда последующих опер Верди — «Симон Боканегра», «Дон Карлос» и

* 11 мая 1855 года имела место премьера «Трубадура» в Лондоне, повидимому, в отсутствии Верди.

- особенно «Силы судьбы», когда не было найдены такие сюжеты, в которых скептического эффекта с акцентом на случайности не разрушала до конца правдоподобия 28 июня. Верди сообщил Марфей о своем намерении через две недели быть в Италии.
- В октябре Верди находился в Париже, судя по его письму оттуда к Рикорди с жалобами на избрание в отложенные очевидно изданию кликвира «Трагедии».
1856. Лицаря и всю весну Верди в Буссете. Сперрико о сценарии «Король Лир» с Сокми продолжается. Редактору неаполитанской газеты «Опера» Торелли он сообщает даже распределение партий «Лира» по голосам, просит, однако, об этом не распространяться.
- Ноябрь, 16. Венеция: «Я покинду Венецию 21 этого месяца и останусь в Буссете пять или шесть дней, после чего буду в Париже... где останусь дней 15. Вернусь затем сразу в Италию, чтобы иметь время на переработку «Страсти»: хотелось бы, по всем вероятностям, дать его осенью в Болонье. Потом буду писать новую опору для Венеции [«Симона Боннингтон»] и, позже, «Короля Лира» для Неаполя (из инсайма и Эскюльда).
1863. Июнь, 13. Верди в Мадриде (он прибыл там до середины марта, 12 марта он писал Эскюльду о своем намерении скоро выехать в Париж). Февраль. Мадрид: «Сила судьбы».
- Июнь, 2. Верди в Париже.
- Август. Верди в Сент-Агата, где, по видимому, пробыл до конца года («Из композитора я стал формером», — писал он Эскюльду 2 октября из Сент-Агата). По поводу предположения директора парижской Итальянской оперы поставить там «Боннингтон» в «Силу судьбы» Верди высказывает свое сомнение: «Первая оперы величественной монотонии», вторая же имеет столь унаследованную разницу, что я, при первой же возможности, начну подумывать о переделке».
- Декабрь, 24. «Риголетто» на французском языке в Лирической опере в Париже («Théâtre lyrique»).
1864. Февраль — март. Верди в Турине в качестве депутата итальянского парламента. В письме к Эскюльду 5 марта пишет цитируя ему указание на исполнение «Гравити», о том, и сожалению, обычно забывают (хотя оттенок партитуры ясно об этом говорит): «[«Гравити»] пойдет хорошо, если оркестр побывает раз извсегда, что надо играть рязко и если сумеют наладить движение масс».
- Март (?). «Грозная» в Париже в Лирической опере. Большой успех.
- Апрель — май. Верди в Буссете (Сент-Агата).
- Июнь в Генуе (богатые супруги Верди).
- Июль в Сент-Агата, в Турине и спектакль в Сент-Агата, где провел, вероятно, всю осень. 22 октября Верди пишет Эскюльду, что просмотрел «Макбет» с целью переделать арии на балу, «но увы! при просмотре этой музыки я был поражен вспышками, которые не рассчитывал найти. Коротко говоря, здесь имеются различные части, либо слабые, либо бесхарacterные, либо от тогоуже... 1. Ария леди Макбет во II акте. 2. Переделать различные моменты в виаданни III акта. 3. Запово сделать арию Макбета в III акте. 4. Подправить первые сцены IV акта. 5. Запово сделать все последний финал, убрав смерть в сцене Макбета. Чтобы выполнить эту работу, кроме балета, нужно время, пусть Каравальо [директор парижской оперы] останет мысль дать «Макбет этой зимой»*.
- 27 октября. Париж. «Гравити» («Violtois») в Лирической опере.
- Ноябрь. Верди в Турине.
- Декабрь. В Сент-Агата: работа над новой (второй) редакцией «Макбета».
1865. Лицаря. Продолжается напряженная работа над новой редакцией «Макбета» (для Парижа).
- 3 февраля. Верди кончил эту работу и послал Рикорди последний акт.
- Остальная часть замысла висела в Генуе («Сообщайте позже о редакциях «Макбета»», — просит Верди Эскюльду 28 февраля) и в Турине (первая половина апреля), затем в Сент-Агата, где провел и лето.
- Апрель, 21. Премьера оперы «Макбет» в Париже, в Лирической опере («Théâtre lyrique») выдержала только 14 представлений. Верди не присутствовал ли на пробах, ни на премьере. Из мнений и отзывов парижской прессы Верди больше всего был раздражен тем, что его упрекнули, будто он не знает Шекспира: «Ну, уж в этом ошибаются. Могут говорить, что я не хорошо сделал «Макбета», но что я не знаю, не помню и не чувствую Шекспира».

* В письме к Эскюльду 29 июля 1864 года Верди говорит об этой же опере: «Она холодная».

** Как показывает вторая редакция «Макбета», Верди особенно переработал именно эти места.

ры в суете, сей бой у, нет. Это мой избранный поэт. И имел его руках с юных лет, я его читал и перечитывал постоянно» (письмо к Эккюлью 28 апреля). В последние годы Верди читал и перечитывал на большее письмение Царикова к этим, ищо сказать, замечательной его работе. Исаи Серов, который не любил музыки Верди и знал, когда слушали его работы, то и тогда с удовольствием брал концерт, выше словечки, — «сразу ознакомления с первою редакциею оперы «умел преодолеть всю свою неприятность и дать умную, проницательную оценку ее в своей статье».

В Париже «Наполеон III», вилла «Африкания» (премьера 28 апреля 1865 года), разинетально подчеркнув «Макбета», и Верди не пререкался, когда писал на Буссета 3 июня: «Не хорошо известно, установлено и суммировано, что «Макбет» потерпел фiasco. Аминь. Сознаюсь, однако, что не ожидал. Мне извадилось, пялем не слишком злохо, но оказывается, в ошибке. Верди отложил илью в основном в общем недостатком парижского исполнения, где «оперы лишили предлог и машинаму», т. е. и блестящим постановкам.

Август. Верди в Турции и спектакль в Сент-Агата. Сентябрь, там же (частичные переделки в опере «Сила судьбы») и до конца ноября. Сентябрь, там же (частичные переделки в опере «Сила судьбы») и до конца ноября. Когда Верди уехал в Геную и из Генуи — в Париж (занес: «Дон Карлос» для парижской Большой оперы), откуда вернулся через Ниццу, коротко, в Геную в марте следующего года.

1866. Март. Генуя. Пьяцца. Сант-Агата. 28 апреля. Верди пишет Эккюлье из Сант-Агата: «Работаю усиленно, поскольку позволяется болезнь горла... Несмотря на то, «Дон Карлос» не движется так быстро, как хотелось бы».

Май, 6. Сант-Агата. Буссето. «Ожидаю с момента на момент услышать пушки, и здесь по соседству с полемами сражения и не удивлюсь бы, если бы какая-нибудь пуля заплатила однажды прекрасным утром в мою комнату. Война неизбежна». Это несильно вполне естественно обнаруживает напряжение и беспокойство душевного состояния Верди, либо приходит из некоторого отрезка времени, когда комедий вдумчивый становится циничным-демократ чувствует оструту политического подъема. 8 апреля 1866 года между Пруссией, вступившей в войну с Австроией, и между Италией был заключен союзный договор, по которому Пруссия напирала соглашалась отдать Италии Венецию и присоединяющую к ней область, если Италия выступит против Австроией одновременно с Пруссией. Начавшаяся война оказалась для Италии неудачной. Австроией была прусская, но австроией была итальянская из суши и из моря. Венеция продолжала шесть недель, потому что Бисмарк оставил полное поражение Австрои, ослабив ее лишь настолько, насколько это было выгодно для Пруссии. Австрои уступила Венецию Наполеону III, т. е. Франции, а уж Наполеон «великий» передал эту область итальянскому королевству.

Считая войну неизбежной (предупрежден только что письме), Верди был убежден, что неизбежность эта обусловлена возрастом стихийных корыстных масс, что демократия тут ничего было делать. В своем энтузиазме Верди глубоко верил в неродость войны и потому был глубоко возмущен дальнейшим ходом событий. В письме к Эккюлью в июле 1866 года из Генуи, когда война успела уже плавнодвигаться, Верди совсем иначе воскликнет: «Австрои уступает Венецию императору браунингу! И это возможно! И что же скажет император? Удержит ее? Поможет отдать ее нам? Но мы не можем принять ее, и я подумал, что паши откажутся... Нет: император не может, не должен никаким образом, ни покаким ущербом принять Венецию».

14 июня. Верди возвращается в свою лысую опять в связи к политическим событиям: он не может примириться с тем, что Франция и могущественные силы ищутся полною разгромом Австрои. Тем более ужасным, горчайшим, представляется ему внутреннее и внешнее пополнение Италии. И в этом он своих чутких циников-демократов в патриота был глубоко прав, как и заявлено в политическом отношении были его коллеги возмущены. Будущееожидало ему мрачным. «При таком пополнении пещер, как мы хотим, чтобы, как в будущем спектакле сказал в Париже, — пишет он Эккюлью и просит его похлопотать о разрыве контракта со спектаклем. Но очевидно добиться этого ему не удалось, даже в итоге поездки в Париж в том же июне месяце. Во всем случае, известковое письмо на мурорта Котра свидетельствует об успокоении Верди и о готовности его продолжать работу над «Дон Карлосом». В сентябре он вновь поехал в Париж и остался там, позадому, всю зиму в надежде на спорную премьеру своей оперы. Но дело с постановкой затянулось до марта 1867 года.

То же вышеприведенное письмо (май 1866 года, из Буссето), наконеце австро-итальянско-прусской войны, в последующее — от 15 июля (также из Буссето) содержит еще чистопись любопытных для характеристики Верди и его работы данных. Он пишет, что опера («Дон Карлос») шла хорошо дней пятнадцать (за-

чал сочинять он, вероятно, еще в Париже), что он окончил уик (к 6 мая) III акта потому что V акт делается в колене, звучит коленой оперу, моменты не находит цель бытия, но в течение 8—15 дней он пластвует. Но момент этот не скоро пришел. Верди тяжко было понимать рольную игру времи войны. В Париже он сообщает, что оставался в Италии попыше, чем это изволил срок оперы. Прежде всего ведь известно, что в Париже я не могу работать. Если бы я писал в то время, как там оставался, опера была бы закончена. Но там я работал мало; затем болезни горла; затем война. В общем эта опера рождается либо оказывается унаследованной (письмо 18 июня 1869 года из Буссего). В июле, как мы видели, Верди был в Генуе, затем сидел в Париже, оттуда же курорты и спать в Париже. Вероятно, опера (т. е. в V акт) сочинялась еще в Котре, но в общем письма композитора события (война, болезни) в чувства.

Я отточил долго позади себя установив на позднейшем этого года, что, соединяя их содержание и в достаточной степени начиной образ жизни Верди в течение ряда месяцев с музыкальным «Дон Карлосом», мелькая подниматься колоссальной авантурой и nome композитора: «Дон Карлос» — опера не только большого размаха, но и весьма эмоционально-изысканная с детально проработанными характерами-стюардами. В поэтическом искании («передаваемые») над штатом, над усовицами премьерами. Партитура ее — одна из мастерских работ Верди. Конечно, «Дон Карлос» при всем том опера переходного «пестроватого» стиля, что отнюдь, однако, не означает ее остановки, ни повторения прошедшего, а наоборот,— упорный след, эксперимент.

1867. Январь, 15. Умер отец Верди. Опасно заболел Антонио Бареда. «Я ему всем обозвал, всем, всем. Ему одному, не другим, как хотели бы верить, — пишет Верди Кларисе Марфен 30 января. Предстоящая потеря этого человека сильно волнует Верди: «Еще короткое время он со мной, и затем больше никогда!.. В феврале в письме к Марфен из Парижа Верди грустит о целом ряде смертей за последние два месяца («здесь, в этом Царстве мира горе тем сильнее может быть»). Март, 11. Париж. Большая опера. Премьера «Дон Карлос» (либретто Мери и Дю Ломп). Верди не присутствовал (он был в Генуе). Успеха не было.

Март, 15. Верди в Турине.

Март, 24. «Вот уж восемь дней, что я на железной дороге из Генуи в Сант-Агата и из Сант-Агата в Геную... Ничего не знаю о «Дон Карлосе»...»

Апрель, 1. «...Я в Генуе; завтра буду в Сант-Агата; в общем пытавший или пытавший двенадцать как только и делаю, что вспомню по железным дорогам...». Прочитав отзывы французских газет о «Дон Карлосе», Верди особенно был разодолован упреками в ногтиевые: «В мате и заговаривал как бы не плохой. Но если бы кратики были повинительные, они увидели бы, что те же самые замечания уже изложены в герцете «Эрония», в спевке сомнамбулической в «Макбете» во многих других вещах и т. д.». В письме к тому же Эсконье из Генуи (11 июня) Верди еще раз воспроизводит и «Дон Карлоса» и парижской Большой опере: «Других вещей всегда недостает опере: ритмы и интуиций».

Май, 20. Буссено. Умер Антонио Бареда в присутствии Верди.

Август. Болонья. Премьера «Дон Карлоса» в Италии.

Октябрь. Верди в Сант-Агата и в Генуе (конец октября).

1868. Январь, февраль, март. Верди в Генуе.
Май — июль. В Сант-Агата, по с поездкой в Милан, вероятно, в конце июня (садился во неделю в Милан). Двадцать лет прошло, что я не видел этого края, он совершенно изменился — письмо 6 июля, где выражал с поэтом и писателем Майлони, к которому Верди питал глубокое уважение.

Август. Верди в Генуе, а затем в деревне Фабльино у подножия Альпийских (конец августа и первая половина сентября), откуда проехал в Сант-Агата. Судя по блогодушному тому письму к Эсконье из Фабльино, это был период отыха в покое. Верди пишет, что он, влезя на постройку театра в Буссено 10 000 франков, сбежал из собственного дома на все времена, пока театр не закроется, по прекращении сезона!..

Ноябрь — декабрь (начало). Сант-Агата. Верди задумывает коллективный «Рейнское» в память России (ум. 13 ноября), в сочинении которого должны принять участие все видные композиторы Италии (письмо к Риморади 17 ноября).

Декабрь, 15. Верди Милане для присутствия на репетициях оперы «Сила судьбы» (Верди намеревается переработать последнюю сцену в ряд отдельных мест в этой опере).

В конце декабря Бордига был в Генуе и, вероятно, здесь в течение января занимался переработкой «Силы судьбы», потому что в конце января уже шел с его участием концерт в зале «Сибел» в Милане.

* Пильве, заслуженный, был поражен в 1867 году апоплексией, но прожил еще восемь лет в экзальтации памяти. Вероятно помогал ему все время, не ограничиваясь преподаванием, он Суриков.

^{**} Фабула «Анди» принадлежит французскому египтологу Марсетью (1821—1881), первоначальный спектральный французский текст которого был опубликован в 1856 г.

только что было видно из его слов, в реальный мир между парламентом и церковью Римом. Он имеет власть духовенства, как оноры суперий, и ничего хорошего от империи или Италии не ждет. Но обещаю Верди не пытать смыслинг и «смысла» напроприации в Риме, — пишет Верди своему приятелю Опрандино Ариджиницциано (политический деятель, журналист, сотрудник Кавурра, к сожалению, боялся о склоне отца, он, бедный, посыпал голову), — позабыть о склоне отца, он, бедный, посыпал голову, потеряв голову». Перда окказался прав. Созданные франко-пруссскойвойной мондиклердское положение привело в конце концов к общей европейской войне, а в Италии сожаление буржуазного правительства с главой церковнического феодализма действительнооказалось чрезвычайно последствиями, в итое которых побода осталась за церковью, мб буржуазия на наших глазах резко отталкивалась назад под покровом феодальных священных традиций. Конечно, в Верди говорило не революционное создание прогрессиста, а скорее практическая смекта и проницательность менестреля буржуа и рассудительность интеллигента-демократа, юного своим склонением к общественной деятельности, добьтой упорным личным трудом. Но уже то, что он не склонился перед буржуазным провинциализмом, приведшим на смену революционной романтике первую борьбу за свободование Италии, делает ему честь. Конец года Верди провел в Генуе. «Альда» была уже окончена, но постановка, предполагавшаяся в течение зимнего сезона 1870/71 г., была отложена из-за политических событий.

1871. Январь — апрель. В Генуе. В письме к историку Франческо Флоримо (4 января) Верди отклоняет предложение занять пост директора Наполитанской консерватории.

Февраль. Генуя. Верди отклоняет предложение правительства председателя комиссии по реформе музыкального образования (ныне министру Корренти от 1 февраля); по его мнению, в нынешней консерватории должны стоять во главе видный композитор-мастер, которому и надлежит представить вести дело, не смущая его предстоящими комиссии. Ввиду предполагавшейся постановки «Альды» в театре «Скалья в Милане», Верди воспользовался советами авторским правами, чтобы добиться ряда необходимых в художественных целях улучшений в работе театра, а также ремонта зрительного зала, нового расположения оркестра, улучшения его звучности и т. д. «Я не для того приеду в Милан, чтобы содействовать из личного тщеславия постановке моей оперы, но для того, чтобы достигнуть действительно художественного исполнения» (письмо к Рикорди 10 июля из Сант-Агата). И Верди требует ответа напрямую: да или нет. В противном случае бесполезно дальше разговаривать. В октябре после посещения Милана и амустических проб в театре «Скалья» Верди, забодавшись в плохом расположении в плохой звучности оркестра, письмо к миланскому бургомистру заново наставляя по переоборудованию помещения оркестра и зрительного зала. Июль — август. Частью в Геную, частью в Сант-Агата. Сентябрь — октябрь. Большой частью в Сант-Агата. Ноябрь. Турин. Из письма к Рикорди от 12 ноября видно, что Верди внес некоторые переделки в III акт «Альды» в сравнении с первой театральной редакцией: заменив другим хором в романсе Альды прежнего хора, разработанного четырехголосного канона в стиле Палестрины. Упомянутым этим хором, Верди пишет: «этим хором я заслужил бы браво от людей в парижских и, быть может, имел бы надежду получить место преподавателя контрапункта в какой-нибудь консерватории... Но ум такова судьба моей! Никогда я не буду в музыке за ученика — пакиста оставлю жизнь письмом вне пещи».

Декабрь. Верди в Генуе: его первые письма, в которых он с искренностью обращается по реликвию в шумку, поднятые вокруг постановки «Альды» в Капре. «Словно искусство уже более не искусство, а ремесло, увеселительные путешествия, охота... Я испытываю при этом отвращение, уныние... Я с радостью испытываю время, когда написал, как я — почти без друзей, без никого, кто обо мне говорил бы, без прятавшийся, без никаких лицо «знатеций», — смело выступил со своими сочинениями перед публикой и был счастлив превыше меры, если мне удавалось вызвать благородное впечатление. А теперь — какой аппарат для одной оперы?! Журналисты, солисты, хористы, директора, профессора и т. д.: все они приносят по наименству не здравие рекламы...» (письмо к критику Флорини, 8 декабря 1871 года, по поводу его поездки в Капр).

1871. Декабрь, 24. Капри. Премьера «Альды» (Верди отсутствовал). Директировал оперой Боттеанини. Это был один из самых блестящих и энтузиастических спектаклей во всей истории оперы.

1872. Январь, 1. Письмо к Эксидье из Генуи: «Завтра вечером буду в Милане, чтобы начать работы над «Альдой»... Письмо из Капри еще не имею, но нам бухто — успех, хотя сцена была слишком ограничена для столь широкого задания».

Февраль, 8. Милан. *Первое представление «Альды» в Италии (театр «Сиблия»). После ряда спектаклей Верди сообщил Эскюдье: «Исполнение было всегда хорошие: театр всегда первополен, сцены из ряда лиц выходящие. Вот простая и ясная история, оставляем в стороне неизвестность оперы» (письмо 30 марта из Генуи). Несколько спектаклей «Альды» в Париже (20 апреля), Амьоне (в 1873 году) и Невадуле (нужно исполнение).

Апрель — март Верди проводит в Париже, 21 марта вернулся в Сент-Агата, 23 июня он писал Эскюдье: «Вернувшись из Парижа 21 мая, я, можешь сказать, не спал более из ног. Находился в продолжении дня в полном безздешности, не в состоянии решиться что-нибудь делать, либо написать думки пальцами, чтобы напечатать несколько строчек письма». Все-таки через некоторое время Верди спешит в Париж. В августе, сентябре и октябре он живет в Сент-Агата, а в ноябре его письма идут уже из Неаполя, где он проводит конец этого года, руководя репетициями «Дон Карлоса» и оставаясь там первые месяцы 1873 года (в конце письма в Неаполе начались репетиции «Альды» и продолжались до конца марта).

1873. Январь, 9. Премьера «Дон Карлоса» в Италии (Неаполь, театр «Саш-Карло»). За время пребывания в Неаполе Верди сочинил струнную квартет. «В часы досуга и демократичного письма в Неаполе струнныи квартет. Так, или себя написал; а раз это случилось, то — пишти-таки не придавая этому никакого значения — однажды вечером у меня на дому состоялось и исполнение квартета, без всяких привлекающих людей в присутствии пары людей, случайно зашедших ко мне... В ближайшее время, но крайней мере, я не имею намерения печатать квартет. Поэтому и крайнею своему сожалению я должен был отказать обществу камерной музыки в Неаполе, а теперь, то же сказать миланскому обществу...» (из письма к президенту Общества камерной музыки в Милане в ответ на просьбу разрешить исполнение квартета).

Конец марта. Верди в Генуе.
Апрель (10) — март в Сент-Агата. Узнав о смерти обожаемого им поэта в письме Миназори (умер 23 мая), Верди поехал в Милан. Мысль о реминисценции памяти Миназори (импульс к сочинению реминисценции уже был дан работой над «Реквиемом» поминки Россиони — коллективное сочинение, в котором Верди привадилют одна часть).

Январь. Верди в Париже (сочинение «Реквием»).
В конце сентября в Турине.

Октябрь. Шоубор в Сент-Агата, а конец года, вероятно, в Генуе.

1874. Работа над «Реквиемом».

Январь — март. Верди в Генуе.

31 января в письме к Эскюдье Верди сообщает: «Вчера вечером слышал Рубинштейна! Это поистине великий певец: жизнь, огонь и красотость, в особенности же ритм; вещь очень редкая в Париже» (один из постоянных упражнок со стороны Верди парижскому исполнителю, который он высказывает при каждом удобном случае).

В феврале (7-го) Верди пишет ему же: «Вы хотите мессу? Она еще не закончена, я не знаю, что получится».

В марте (10-го) Верди сообщает Эскюдье из Милана: «Наконец, вещь сделана и тем лучше... или тем хуже... чего я ее хотел бы».

Март, 22. Милан. Работа в Генуе.

Верди вскоре уезжает в Париж, где 9, 11, 12, 15, 18, 20 и 22 июня состоялись успешные исполнения «Реквиема» под его управлением. В конце июня Верди в Париже (также исполнение «Реквиема»), откуда вернулся в Париж и затем уехал лето и осень (в октябре письмо к Эскюдье из Сент-Агата с письмом Эскюдье). В Сент-Агата он оставился на зиму (с самого начала октября и просит сообщить ему парижские новости, особенно о «большой и маленькой лавочках» (так Верди называл парижские оперные театры: Большую опера или Академию музыки и театр Комической оперы)).

1875. Январь — март. Верди продолжает жить в Генуе. Переселена классется, главным образом, предстоящих исполнений «Реквиема». С 14 апреля Верди в Париже. Опять он дирижировал там целой серий исполнений «Реквиема» (19, 21, 23, 27 и 29 апреля и 1 и 4 мая). Невзирая, сколько времени он оставался в Париже, обо этой же восстали состоялись его поездки в Германию и Австрию. В июне Верди был в Вене для исполнения «Реквиема». Успех композитора. В письме Луккари 12 ноября он пишет: «Такого исполнения ты никогда вновь не услышишь». Ганслик, взвесив критик, в своей статье о «Реквиеме» говорит, что Верди «четыре раза — в плюсе дирижировал в Вене своим

«Реквиемом», каждый раз оперникоval побегу над неминистерской летней жарой и высокими ценами на мясо. Остальную часть лета Верди, посвятившому, пропел мюзиклам, выставкам, работой над «Айдой» и «Реквиемом» и связанным с их исполнением затратами энергии (разумеется, лириктирование, поездки) и изнанками полптическим. Еще в марте этого года он в ответ на письмо Миффи, что он обижен еще и еще сочинил, писал: «Следи сведениям. Осень и зиму Верди также оставался в Сант-Агата и лишь к концу году переехал в Геную — свое любимое зимнее местопребывание.

1876. Январь — февраль. Генуя.

Март — в Сант-Агата. Мысли Верди о необходимости государственного оркестра и коров. «С 1861 года я указывал Капуру, что подобно было при трех больших оперных театрах Пизании (в столице, в Милане и в Наполе) содержать за счет правительства коры и оркестры. Бесплатные вечерние курсы пения для каждого консерватории в вышеупомянутых городах связаны с театром настоящими взаимными обязательствами. Этой программой можно было бы осуществить, если бы Капур остался в живых; с другими министрами дело не пойдет...» (Из письма к Арривабене, 15 марта). Перед поездкой в Парму Верди высказывал в письме Эскадре свои ваганы на постановку «Айды» («Щипцовая птица» не подает эффектов плохого исполнения»).

Апрель — май. Верди в Норвеже. 20 апреля Верди сыграл генеральную репетицию «Аиды», а 22-го состоялось под его же управлением первое представление ее (в Итальянском театре). За сезон «Аиды» выделили 36 спектаклей. 22 июня «Аида» была поставлена в Лондоне (Верди туда не ездил).

«Мы живем здесь покойно, и хоть и не весело, но все же спасибо, — так определяет Верди в одном из писем этого лета свою жизнь в Сант-Агата. Конец года — в Генуе.

1877. Январь — март. Верди в Генуе. Весна, лето и осень — в Сант-Агата. Зима — в Генуе. «Все танцы его спир, казалось, попадали земля Сант-Агата. Своими дешевыми он распоряжался все по-капиталистически. Большие суммы, которые он заробатывал, целиком в банки и биржи, в мир акций, в сложные процентные операции. В нем было許多 привычное влечения к деньгам — он был хозяином» («Портрет Верди» Франка Верфели). Иллюстратер к этим словам могут служить письма Верди к Арривабене в декабре 1881 года.

1878. Январь, 21. Исполнение струнного квартета Верди в Лондоне (Monday Popular Concerts).

Январь — февраль Верди в Генуе, в конце февраля в Париже. Весна и летом в Сант-Агата, зимой там же (ноябрь) и в Генуе. И этот год прошел для Верди без ярких событий, если не считать такового первого исполнение «Аиды» на французском языке в Лирической опере в Париже. На переноски Верди за этот год наибольший интерес имелись ярмарское письмо к Рикорди из Буссето с характерными высказываниями в защиту итальянской вокальной музыки, как коренной музыки Италии, против растущего инструментализма. «Двенадцать пятнадцать лет тому назад меня выбрали, не помня в Милане или в каком ином месте, президентом концертного общества. Я отклонил это и спросил: в почтении вы не основываете общества вокальной музыки?»

1879. Январь — апрель. Генуя. Мечты о «высоком» подлинном итальянском искусстве —

искусстве Палестрины и Мартелло: «Последуя теперь основы общества камерной музыки и оркестровых ферий, чтобы привлечь публику к «высокому» искусству... А если бы мы, птильячи, создали хор, чтобы исполнить Палестрину, его современников, Марцелло и других — разве это не было бы высокое искусство?... «Я желал вселенного процветания инструментальной музыки, но я настоятельно требую, чтобы культоваровали и птильячи, чтобы Италия вернулась к искусству, которое было нашим и отличалось от всех остальных» (из писем к Опредрио Арривабено — март — в к обществу оркестров театра «Скальда» — апрель). Идея возрождения искусства великих итальянских мастеров вокальной музыки становится господствующей у Верди, причем он явно убежден из виду, что становление прогресса инструментальной музыки могли бы увидеть сию в прошлом Италии на слышьмах мастеров в области инструментомозы!.. Не мог же Верди их не знать? Но, вероятно, в сущности, в стиризмом вокальном искусстве он искал великого монументального искусства феодальной Италии, которое, конечно, теперь в сбурнизающейся Пизании не могло найти места.

Весну, лето и осень Верди проводил в Сант-Агата, зиму в Генуе. — «В течение двадцати лет я искал текст комической оперы в театр, когда я могу сказать, что я его

ищиков, вы физически публично сумасбродное требование освистать оперу, пренебрежение ими письменности; этим вы вредите мне, так и своим интересам. Не бывает же она написана; этим вы вредите мне, так и своим интересам. Не бывает же она написана; этим вы вредите мне, так и своим интересам. Не бывает же она написана; этим вы вредите мне, так и своим интересам. Если при случайно, по недоразумению, вопросах уважительному суждению моему, мой злой гений доведет меня до того, что я назову эту оперу «буффом», это еще раз — не беспокоитесь! И сою разорю другого маститого». Это яростное письмо (26 августа из Санкт-Петербурга) Верди направил Рикорди после прочтения в газете издательства сообщения о том, что Россия когда-то вынуждала мятежник, что Верди не способен написать комическая оперу. Верди болезненно отнеслся к подобного рода «засыпанным напоминаниям» на - за больше удивившего его в свое время, в 1861 году, профиль его юношеской оперы «Un giorno di regno», сочинение которого было связано с тематикой семенами перекрестиваниями. Верди всю жизнь помнил об этой неудаче и, повидимому, толк насыщал о своеобразном реванше перед публикой — о создании комической оперы, которая восстановила бы его в общественном мнении. В следующем письме к Рикорди, тоже в конце августа, Верди вновь возвращается к сообщению газеты и утверждает, что тем самым хотели ему сказать: «Мастер, вы пишите комической оперы». Но тут же, продолжая письмо, рассказывает — видимо измерения Рикорди прислали к нему с Бойто — о возникновении пьесы «Отелло». «Вы учились со мной в с Франчо [Бриарже]. Говорили об «Отелло», говорили о Бойто. Через день после этого Франчо привел ко мне Бойто: я chores три дня привез мне Бойто набросок «Отелло». Я прочитал, мне понравилось. Я склонял ему: «Делайте либретто, это всегда кому-либо пригодится, нам, мне, еще кому-либо и т. д. ... Приведет вы теперь ко мне с Бойто, так я должен буду читать либретто. Либо я огнью исклюю хорошим, и мы оставим его с вами — и тогда я буду еще более связан. Но если либретто мне не понравится — тогда слишком досадно было бы высказать ему мое мнение в лицо... Нет, нет, вы уже далеко знаете. Теперь пора остановиться, прежде чем поиске места пойдет болтовня и всякая мерзость...».

Октябрь, 7. Письмо Верди из Санкт-Петербурга в Энненбург. Мудано указывает на крайне неподобающее ему газетные толки и пересуды в связи с какими-то неприятностями в некорректностих в отношении Верди, имевшим место в Париже и связанных с назначением постпостом «Анды» в Большой опере. Верди хотел бы не выпускать из своих рук руководства этой постпостомии (или я не пою в Париже, и опера будет звучать плохо, сухо, без всякого впечатления); или я еду и истощаюсь душой в тоном), но, с другой стороны, ему было непрятельским вспоминать на какое-либо «вызывающее» первоначальной парижской оперы, особенно в связи с позицией, занятой итальянскими газетами, которые ее простили бы ему уступкам. Но еще более важное обстоятельство раскрывается в указанном выше: Верди остро недоволен своим парижским издателем Эскюльде, с которым все дела и переписку свыше тридцати лет. «Эскюльде остается всегда тем, кем он есть. Последний «Анды»-контракт — опять злостное дело. Удалось бы, по крайней мере, Напускюю приобрести право на «Анды», тогда я никогда не расстался бы с Эскюльде. Он делает поэзию в Париже для меня еще более тягостной. После тридцатилетней в более сиаги падателя с композитором трудно ей поклонить ковес. Все, кто говорит говорят, что он монстр, заподиумы, виноваты бы на меня, если бы я взял другого издателя. Так идут дела миф!..».

Ворде постоянно держал себя императорским и тиранически в отношении исполнителей своих опер и всего театрального царства, так же как и в отношении издателей, всегда реагировал отповедями «первородных прав» композитора. В письмах Рикорди он не раз подчеркивает: «ты ми друг, но когда ты издатель — у нас другой разговор!» — и не на какие уступки не пойдет. Но все-таки, в переписке Верди с Рикорди, во всяком случае Рикорди дело не доходит до такого вымысла, как в данном случае по адресу Эскюльде. Последний, конечно, ред дела Верди во Франции не без гордово-препартизанского дурака, бывали случаи, что грубоватыми приемами пропаганды вердийской музыки вредили композитору. Все же его актеры Верди был не мало обязан, и если теперь обстоятельства так жестко вели и разрывы, то, надо думать, в данном случае имело место не одно только оскорблениеВерди — холопищему, а желавшему счесться с его художественными тезками, т. е. то, что позволило Верди называть парижскую Большую оперу большей ложкой. Это характеристика метила и в Эскюльде; когда внимательно вчитывавшийся в переписку с ним Верди, это заметил.

1880. Январь — апрель. Генуя. Верди в поиске к художнику Морелли хочет возвлечь его в работу над сценами из «Отелло». «А ведь этот Яго — это фигура! Ну, что ты о нем думаешь?..» (восьмью от 6 января). Очевидно, Верди необходимо было найти опору в изобразительном искусстве для создания музыкально-театральных характеристик. Образ Яго особенно его плечует. «Я думаю, я его вижу, этого прелата, т. е. этого Яго с мионом приведника! Делай скорей зару набросков первом и шпи-

ные эти эскизы, но скорей, скорей! Прямо, первую мысль! Так, как она только что вылилась на бумаге! Делал это не для художника, но для композитора (пишется 9 февраля). В письме к Морелли от 24 сентября 1881 года Верди пишет вновь изящно и ясно: если бы я был актер и хотел показать Яго, я представил бы типичную высокую фигуру, с тонкими губами, маленькими глазами, совсем у ясна, как Его поступки были бы постыдны роскошного, беспечного, равнодушного ко всему спектакля-истории; и хорошее в дураков высказывает с одиозной легкостью и с мимою человека, который чувствует о чем угодно, кроме того, что он говорит. Если бы кто-либо вздумал упрекнуть его: «О, что ты сказал, что ты предсталась...», все же циолисты, на это он мог бы спокойно ответить: «Действительно? Я не думал бы так... Ну, в таком случае мы будем больше говорить об этом». Такой парень может всех подуть... и до известного предела даже собственную жену... Злобствующий парень, небольшого роста вызывает презрение к себе, но такого же входит в заблуждение, видишь...».

Апрель, 18. Милан. Концерт общества оркестра театра «Скала»: первое исполнение пятиголосного корса «Pater nostro» из «Ave Maria» для согласованного струнового квартета.

Май — сентябрь. Верди в Сант-Агата. Бойто, тем временем, тщательно и энергично работал над сочинением либретто «Отелло» и еще летом пручил его Верди. В сентябре (14) Верди сообщает своему другу Аризабале: «Бойто окончил либретто «Отелло», я купил его, но еще не написал ни одной ноты». По словам супруги Верди, он часто повторял: «Связал я сам себя против собственной своей воли... Ноябрь. Бойто берется за переработку либретто «Симона Бокканегра». Верди вновь годом позже посвящает работе над новой редакцией этой оперы.

1881. Март, 24. Милан. Премьера оперы «Симон Бокканегра» в переработанном виде (Бойто). В главной роли выступил выдающийся певец Морель*. Верди был восторг от его исполнения. «Если бы ты приехал в Милан (писал он, потом, 5 августа из Милана одному из своих друзей), ты увидел бы актера и певца, какого редко слышишь. Морель — Симон Бокканегра, разного которому я никогда не увижу...» Лето, осень и почти всю зиму Верди провел в Сант-Агата. Он было очень занят хозяйством. 23 декабря он пишет из Генуи Аризабале: «Вчера я вернулся из Сант-Агата. Ты спажешь: какого зоря в это время года делать в поместье. Ты авеш: (или тебе не писал еще), что я в стройне; в прошлом году я выстроил ферму, пыни две, еще более общирные, и таким образом около двухсот рабочих были при деле до сих пор; я должен им дать теперь распоряжение продолжать работы, поскольку это позволяет морсы. Работы для меня не необходимы; они ни на грош не повышают доходности имения. Но люди имеютriebольшое зервотов, и в моем деревне нет эмигрировавших (письмо к Аризабале, 23 декабря). «Вы, городские жители, должны знать, что попытка среди бедовых велика, очень велика, сверх меры велика, и если сверху или снизу что-либо не будет предпринято, все это рано или поздно приведет к тяжкой беде...» (к нему же). Эти соображения Верди и его заботы о представлениях заработка соседних крестьян были вызваны чрезвычайно бедственным экономическим положением Италии.

1882. Январь — март Верди, как обычно, в Генуе. Лето — в Сант-Агата. Март 22. «Анна» в Большой опере в Париже. Работа над «Отелло» не подвигалась вперед: «Я ничего не делаю, в самом деле ничего. Я вижу так много Яго вокруг себя, что у меня нет времени для своего — характерное высказывание в одном из писем этой эпохи к Аризабале. Оно показывает, что нам раз этот образ и преследовал композитор!..

Октябрь. (Генуя?) Работа над «Дон Карлосом» (новая синтеза — 4 анта — редакция).

Декабрь, 3. «...Я работаю..., но работа моя в сущности дело почти бесполезное... Свожу к четырем антам «Дон Карлоса» для Вены» (письмо к Пиропи).

1883. Февраль. По соображениям, выдвинутым еще в феврале 1871 года, затем в силу заглавиях своих на своеобразную природу итальянской музыки, Верди вновь откладывает предложение правительства войти в комиссию по реформе музыкального образования. Выход из кризиса музыки он видел в сильных композиторских индустриальных средствах, в необходимости поддержки оперных театров со стороны правительства: «Наша музыка в отличие от немецкой симфонии

* Виктор Морель, француза, сын архитектора, родился в Марселе в 1848 году. Начав свою карьеру в Париже, он в 1866 году дебютирует во Флоренции и в следующем году уже прыгает в театр «Скала», в Милане. С этих пор начинается мировая известность Мореля. Скончался он в 1923 году в Нью-Йорке.

которой могут существовать в консервных банках, а камерная музыка — в помехах, должна найти свое место главным образом в театрах. Но они не могут более существовать без помощи правительства. ...Даже «Снайп», может быть, закроется в ближайшие же годы (письмо от 2 февраля).

Февраль, 14. Верди — Ринори: «Грустно, грустно, грустно! Багнер умер! Когда я вчера прочел телеграмму, я, должно это сказать, был совершенно оглушен. Человеческое наследие... Нечеловеческая личность. Имя, чей след никогда не западет в истории искусства... До сих пор я еще ничего не написал из этого «эпю» или, скажем, «Отелло» и не знаю, как поступлю в будущем», — писал Верди Ринори 26 марта из Генуи, ибо ужасы через три дня после этого письма видоизменялись. Верди выразил свою заостренную заботу о том, будто бы Бойто на банкетах в Ниссииле выражал сожаление, что, против воли соглашавшихся скомплексировать либретто, но сам он сочиняет музыку «Отелло». Верди заявлял в письме к одному из друзей, дирижеру Фаччо, о своей готовности в любой момент позорить манускрипты либретто его автору. Только в апреле 1884 года (на это видно из письма Верди и Бойто из Генуи) между ними все было выяснено, доверие Верди к своему либреттисту осталось неподвижным. Бойто категорически отказался взять обратно либретто «Отелло». Поступок Бойто еще более обострил происходивший в Верди кризис, в котором сцепились недоверие к своим силам и своему возрасту с желанием сочинять музыку, сознание ответственности и ощущение творческого перерождения.

Октябрь — ноябрь. — «Симон Бонванстер» в Итальянском театре в Париже с Морелем в главной роли (26 декабря) в этой опере дебютировала в Париже знаменитая русская певица Феличе Литвин.

Декабрь. Генуя. Перед прещитонскими генеттиками «Дон Карлос» (в царской редакции) в театре «Сибле», в Милане, и поездкой туда, Верди в цыцье от 13 декабря и Ринори настоятельно просят его передать дирижеру Фаччо, чтобы тот особенно добивался отчетливого произношения в верных темпах. Это постоянное его требование. Верди всегда жаловался на неточность исполнения и считал, что сюзаки должны не выполняться так, как они им записаны. Но в отношении «Дон Карлоса» он особенно настаивал на высокодоказательных требованиях, так как считал их особенно действительными для успеха данной оперы.

1884. Январь, 10. Премьера «Дон Карлоса» (Милан, «Сибле»). Успех, однако, не повел за собой продолжительного, устойчивого бытования этой оперы в репертуаре. Веронило, отточил, что это, что есть яркого в «Дон Карлосе», еще ярче было «в «Лиде», а это есть глубокого, то оказалось глубже в «Отелло». Апрель. Генуя. В письмах Верди чаще и чаще начинавших проискользовывать желобы на старость. Так, во письме «Отелло» он пишет Бойто: «Синишком много об этом говорила, слишком много прошло времени. Слишком много лет исчисляется моя жизнь! И среди них слишком много «случайных годов»! Публики с весьма большой яностью краинет мне по иструту своего «демонства». Результат тот, что все это наставило холодко над «Отелло», и руки, только что изображавшие пору тактов, опомнились (26 апреля). И все-таки именно изюм с 1884 года начинаются все более частные зазади Бойто в Санкт-Агата, и Верди, входя в работу, естественно начинают преодолевать свою юношескость и сомнения.

Июль — июль. Верди проводят в Монтенатина (курорт близ Виареджо), неизвестное постоянное место его отпуска во время летней жары.

Август — сентябрь. Санкт-Агата: «Хотя я не пишу опер, я очень занят приведением в порядок своих дел, чтобы затем — иметь покой, если я его выдерну» (свыше 15 августа).

Декабрь. Генуя: «Мы, позитивисты, большей частью скептики; в нас мало веры, в мы не можем долго верить в притчи этого чужого искусства, лирического естественности и простоты. Искусство, которое отходит от естественности и простоты, — никакое искусство» (17 декабря, письмо к Марффи по поводу мондных стремлений в современной музыке и всему необычно-сомнительному в странном).

1885. Январь — февраль. Верди в Генуе — 27 февраля первое представление «Риот-потто» в Большой опере в Париже (успех, иссмотра на сильные в то время германские музыкальные влияния); естественно, что моментом явившегося подъема в публике был квартет IV акта. Верди не знал на эту премьеру. Он мог уже позволить себе роскошь не руководить самолично ответственными спектаклями. Май. Милан. «На последней странице [журнала «Новое искусство»] читаю я, между прочим: «Если ты должен верить, что музыка выражает ощущения любви или печали, или что-либо иное, отойди от нее — она акте для тебя» — «А почему же я не должен смыть верить... что музыка должна выражать ощущения любви, печали и другие чувствования?...»» (из письма к Арривабене, 2 мая). Декабрь. Генуя. ««Отелло» еще не вполне завершен, как вам сказали, по блазону к концу. Я не спешу завершать работу, потому что я до сих пор не думал о том

и сейчас еще не думаю, допустить ли это сочинение к исполнению...» (из письма 30 декабря к царю Морю, первому и выдающемуся исполнителю партии Иго Фальстета). И дальше в том же письме: «Не думай, чтобы я когда-либо вам обозлился, будто хочу настриг Иго писать для вас. Но я моем обещании обещать что-либо в память чего я не уверяю. Но я могу вам вполне сказать, что партия Иго могла бы быть одной из тех, которую никто лучше вас не возложил бы. Если я это высказал, то в этом и признаюсь. Но тут нет обещаний: только желание, которое прекрасно могло бы осуществляться, если бы не возникла в него предвиденная пропасть».

1885. Новаре. Генуя. «Я еще не окончил оперы [«Отелло»], и если бы даже она была закончена, я не решился бы непременно на ее исполнение. Я писал ее только для порту Тампино. Тем не менее, при всей болезни лишнего шума вокруг своей работы, раз мер к обеспечению себя хорошими исполнителями. Так до самой старости в нем живет энергия композитора — очкуя свою вещь. Он до конца остается помощником-профессионалом, хотя и перестал дирижировать — он не выпускает из рук руководство!..

Лето. Верди в Сант-Агата. С глубокой печалью 22 июля сообщает он поэту Гиславлони о смерти Клары Маффон («Я приехал в Милан как раз, чтобы увидеть ее умирающей! Бенчан Кларина! Она была так добра, так симпатичная, так чутка! О, мне никогда не забыть ее! Это 44-летняя друмба...»). С концом годом за последние времена сгущались вокруг Верди круг близких людей. Он же упорно работал, преодолевая в себе старческие раздумья. И неброя он так известен Вентою об окончании «Отелло»: «Дорогой Бойто, я кончил! Благо изм... (и ему таки!!!). Прощайте. Дж. Верди».

- Конец года Верди прошел в Генуе и Милане.
1887. Февраль, 5. Милан. Театр «Сиана». Первое представление «Отелло». Колossalными овациями в честь Верди, с начала до конца блестящего спектакля. Дирижировал оперой Фаччо (?), в главных ролях выступали Тамаро («Отелло») и Мороль (Иго). — «Итальяне читят в лес [Верди] величия артиста, который в два скорбы и гнота смачивал своими чуткими песнями ее печаль и поддерживал ее мужество; человек, никогда не согнувшись головы ни перед угрозами, ни перед лестью; человек, который в самые тяжкие времена всегда заставлял уважать достоинство итальянского искусства; человек, чья жизнь безупречна, испытавшая трудом и скромия, является для всех,ющих в малых, выдающимся примером» (из речи синдика города Милана на банкете международной прессы в честь Верди после премьеры «Отелло»).

- Март — Генуя, Милан. Весна, лето и осень — в Сант-Агата. Зима — в Генуе.
1888. И этот год, как обычно, Верди долги между Генуей и Сант-Агатой. В ноябре его похоронил парижский газетный сообщением о предстоящем 50-летнем юбилее его первого представления первой оперы Верди (1839. «Оберто»): «Я слышу, что газеты говорят о юбилее! Славуитесь! Из многих бесполезнейших вещей в этом мире — это, вероятно, знания!.. Дельо эзымо изиравлено Дж. Рикорди — Верди просит его пристрастовать начавшееся возуждение и, если уж необходимо будет пойти на какие уступки, предложить спровести юбилей через 50 лет после его, Верди, смерти. Когда юбилейные предположения и слухи все же продолжали циркулировать, Верди вновь (2 февраля 1889 года) обратился к Рикорди, как издателю в владельцу пропагандий Верди, с просьбой искать что не давать потного материала для юбилейного спектакля!..

1889. Январь — февраль. Генуя. Протесты Верди против предполагаемого празднования юбилея — 50-летия со дня постановки первой его оперы «Оберто» возобновлением этой оперы продолжаются (письмо к Бойто от 17 февраля).
- Май, 7. Сант-Агата. Письмо Ноххму, президенту музыкального общества Бетховенского дома в Болле (Verein Beethoven-Haus): «Хотя мне тяжело по моим свойствам участвовать в торжестве, которое вендет меня в соприкосновение с публикостью, я же могу все же в данном случае отказать от оказываемому мне честь. Дело касается Бетховено! Перед этим именем мы все должны склоняться с глубоким уважением...». Этим письмом Верди отклонился на воззвание Бетховенского боннского фрейна, появившееся в мае 1889 года в газетах, целью которого было привлечь внимание и помочь со стороны всех почитателей Бетховена.
- Юль. Курорт Монтенегро. «Дорогой Бойто! А вы подумали, когда сделали на-брюсок «Фальстета», о необычайной высоте цифре моих лет? Я отлично знаю, какристочательно будете говорить о моем здоровье, которое хорошо, очень хорошо,

* Рикорди он известил тоже: ««Отелло» окончен! В самом деле окончен! Наконец то!..»

чрезвычайно удачично... Довольны, это так: но прибавьте к тому, что жена можно обвинить в большой склонности, будто я сам бы себе же такую работу сподобил. А если и не спорят с собственной слабостью? Если и не дожду до конца музыки? Тогда им поспирит бы истратили время и труда? За все золото мира я не хотел бы этого. Эта мысль для меня непрописана. И еще менее допустимо, если вы, сочиняя тему «Фальстада», отложите вашего «Нерона», выпустите дань и тонко позднее вернетесь к своей работе. В этом промедлении обвиняли бы меня, и губи всеобщего покровительства падут бы на мою голову» (письмо 7 июля).

В июле состоялось премьера «Отелло» в Лондоне. В письме к дирижеру Флеччу (14 июля из Монтекаттино) Верди не скрывает своей радости по поводу успеха, но при этом замечает, что современное молодое итальянское композиторы все более и более подражают Бизетту: «Мы, наследники Иакобини, подражаем Бизетту, — говорят они музыкальное преступление и делают почтительно бесполезное, а вернее — вредное».

Осень и начало зимы Верди в Сант-Агата. В ноябре Бойто представил ему детальный набросок либретто «Фальстада», после чего приступил к проработке темы, что потребовало нескольких месяцев напряженного труда: Бойто стремился к сценическому изяществу языку и достиг этого.

1890. Январь — опера Верди в Генуе. В марте Бойто представил ему оконченное либретто «Фальстада». Повидимому, начало сочинения музыки «Фальстада» можно отнести к лету, и возможно, что в конце этого года (в Сант-Агата), так как не видно, чтобы Верди в данном случае медлил, как с «Отелло», хотя и говорил всюду, что сочиняет для развлечения.

Декабрь. З. Генуя. «Что мне сказать тебе? Вот уже лет сорок, как я желаю сочинить комическую оперу и лет пятьдесят, как я знаю «Виндзорских кумушек»; о myself тем обычных по, они всегда былины плюшю, каждый раз препятствовали исполнению моего желания. Теперь Бойто прогнал все ми и сочинил лирическую комедию, не похожую на все другие. Для собственного развлечения я сочинил музыку к ней — без новых-либо плюшю, и я не знаю, кому я л... Повторю: я развлекаюсь... Фальстад — шутливчик, который совершают всевозможные штоты... но в забавном роде. Это — тип! Типы так разнообразны... Опера не сквозь комичны! Ачиши...» (письмо от 3 декабря историку музыки и критику Джино Миннелли, автору биографии Верди). Несколькоими днями позже он сообщал Пирри: «Я не комическая оперу сочиняю, а рисую тип. Моя Фальстад не только из «Виндзорских кумушек», где он просто шут, которого и дурачат женщины, мой Фальстад — обиженный членей «Геприха IV». Бойто написал либретто согласно моим штотам».

1891. Январь. Генуя. Из письма к Рикорди: «Генераль о «Фальстаде». Мне кажется, что эти планы — одни глупости, взаправду глупости. Хочу тебе это разъяснить. Я принесли за «Фальстада» чисто или развлечения, без точных позмерий, без плюшю; еще раз: только или развлечения! Это все! Говоря такой покору: идет об этом, и предложение, каким нам делают, как бы случайны они ни были, слове, которые стремятся вырвать у него бы то и было, в конце концов становятся грузом и обязательствами, а взять их на себя и не смогу. Я сказал и скажу еще раз: я работал для развлечения. Я также сказал вам, что пронаведеше почти запозднюю голову. Но вы подумаете меня хороши: готово в общих чертах. И над этой головой предстоит еще большая работа: по окончательной выправке хорового ансамбля, по говору уже об инструментации, которая потребует много труда. Говоря коротко и одним словом: пройдет весь 1891 год, а я еще не кончу. К чему долота плюши и приняться за свою обязанность, доне если я не совсем и полностью формулируюсь? И еще: если я покинула себя в какой бы то мере, неутя в цахоможи, сплюши, я перестану быть в своей тарелке и ничего не смогу делать плюшево. В молодости (посмотря на болезненность) я мог по десять, по двенадцать часов оставаться за пищевым столом и все время в работе; не раз я в 4 часа утра принимался за дело и просиживал до 4 часов пополудни, totally с ноге в ногу... работая без передышки. Теперь я не в состоянии так делать. Тогда я командовал своим телом и своим временем. Сейчас я, и сожалению, не могу ими командовать. В конце концов самое лучшее было бы, тотчас и впоследствии всем, всем сказать, что я в отношении «Фальстада» ни слова не могу и не хочу обещать. Поскольку это выйдет — хорошо; я все тогда обрзусется».

Март — опера. Генуя. Конец апреля, мой и июнь в Сант-Агата, июль — курорт Монтекаттино. К концу «Фальстада» был сюжет, но по инструментовал. Инструментовки, по словам Верди, требовали соредоточенной длительной работы. «Когда я сочинял «Фальстада», я не думал ни о театре, ни о певцах. Я сочинял его для своего удовольствия и только для себя, и поглядя, лучше бы его исполнить вместо театра «Синьи» в Сант-Агата» (письмо к Рикорди от 6 июня). Верди казалось, что большие размеры театра портят впечатление от этой оперы.

Осеню Верди проводит в Сент-Агата, в ноябре был в Милане, а к концу года (и первые месяцы следующего), как обычно, жил в Генуе, но что работал над «Фольстфом» из-за нездоровья.

1892. Ноябрь. Генуя. «Нет, нет, нет... Целья приглашать артистов для «Фольстфа», не работай! Был недорог в продолжение быть нездоровым, тяжкие и супруга моя! Еще могу думать о «Фольстфе»... а это значит, смогу ли думать о нем в будущем? О театр! театр!» (письмо 18 января).
- Февраль. Окончание «Фольстфа». «Все окончено! О, забавный тип искусенного шута! Вечно истощенный во всех отношениях и по все времена! Ступай! Ступай! Апрель — в Генуе.

Лето и осень — в Сент-Агата. Верди всячески стремился сохранить за собой все права на руководство репетициями, поставленной и вообще театральной судьбой «Фольстфа». В письме к Рикорди 18 сентября (истат, содержащим любопытные указания композитора насчетно исполнения оперы) Верди, сообщая далее о последнем Рикорди написал с пометкой, говорит: «Что касается «Фольстфа», то я не хочу себя связывать в отношении него бы то ни было, но я обещаю владельцам Рикорди предоставить исполнение «Фольстфа» в «Сиблай» в течение марийвильского сезона 1892/93 годов... «Фольстф» может пойти в первых числах февраля, если я буду иметь театр по 2 января 1893 года вполне к своим услугам. ... Что касается репетиций, их могут вести так, как это всегда делается. Только с геральдической репетицией должна быть щада... Ни этот раз я буду изумлен. Не стану жаловаться, но если что будет веладко, помним театр, а вы должны будите называть портфолио.

Декабрь. Милан. Репетиции «Фольстфа» («дивное время, время затухания, когда все мы живем только искусством» — вспомнил Верди через год).

1893. Январь — февраль. Милан. Репетиции «Фольстфа». На генеральную репетицию Верди никого посторонних не пустил. Принимавшим в Милане музыкальные критики из парижских газет он, великолепно выражая свою сожалению, отвечал, что не в обычаях театра «Сиблай» разрешать присутствие на репетициях в чью-то, Верди, этому обычно очень сочувствует и отмечает его не в состояниях. В день представления Верди писал французскому музыкальному писателю Camille Bellaligue: «Наконец, сегодня автором «Фольстфа». Не знаю, нашел ли я necessary tone, праздничный тон и прохождение этого вспомогательного тон. Теперь в музыке делают прекрасно эпиче и, при соблюдении известных границ, наилучший художественный прогресс. Но большей частью это, и сожалению, по целикательно; каждый делает все так, как его соцеде».

9 февраля. Милан. Театр «Сиблай». Премьера оперы «Фольстф», либретто Бойто. Дирижер Эдоардо Маскерони.

11 февраля. Милан. В ответ на притягивание директора парижской Комической оперы Карвалю (Carvalho) прехват в Париж Верди благодарит за любезность, но напоминает ему том, что на плечах у него 80 лет. «В этом возрасте нуждаются в теплоте и покое, а если я себя еще относительно хорошо чувствую, я все же не в состоянии перевозить эти работы, эти тяготы, эти раздражения, чего в театре не наблюдать. Я знаю, вы будете возражать. Но я, к сожалению, знаю в театр так давно, что мне видом, от чего я должен воздержаться».

Впрочем, я могу повторить вам только мои слова, сказанные Морелю: если мое здоровье, мои силы в мои 80 лет позволят, я проксу в Париж.

Обратите внимание на партию Алисы. Для несущественно пужи красавицы, очевидно, легкий голос; но прежде всего актриса, женщина, у которой чорт в теле. Партия Алисы не столь звонка, как партия Фольстфа, но спектакли равны, по своему значению: Алиса водит всю интригу комедии».

Февраль, 11. Милан. «Министр Фердинандо Мартини. В «Реневегант» я прочитал, что я получаю титул маркиза. Обращаюсь к вам, художнику, сделайте все, чтобы помешать этому. Венеция будет моя благодарность, если это возможно не состоится».

Весну Верди проводит в Генуе. С апреля до конца этого года он много времени проводит с дирижером Маскерони, которого он называет «третьим творцом Фольстфа».

* В этой переписке вновь расцветает добродушный юмор Верди. Вся она посыпана духом театральной атмосферы и впечатлений от «Фольстфа». Видно, что композитор был счастлив и доволен работой исполнителей. «Ах, что за забавные комедии постоянно происходят в театре, да и где его! Все спущна на землю! Ну, а теперь керзъ посыплю вам привет и пду работать... Но не музыку... нет, нет, нет!.. (Сент-Агата, 7 мая).

Май—август. Сент-Агата. «Дорогой Маснером! [примеч. «Фальстарт»]. И в Сент-Агата и мы, днем засыпаем. Но, к гополинии, и здесь буду иметь много Агат и мыслу, денни засыпаем. Мен субиль! Есть люди, которым она предсказала, природе чём вонду в порум». Мен субиль! Есть люди, которым она предсказала, один должна всю жизнь быть дурачком, другое рогомыслью, величайшее дзеление. Одни должны всю жизнь быть дурачком, другое рогомыслью, величайшее дзеление. Должны быть счастьем, не бешчней нас, но и мы не хватит последней попытке с вымученным пыжом, как бешчней нас, но и мы не хватит последней попытке с вымученным пыжом, — уда...» (из письма 7 мая). Неренесиа Вордс с Маснером в этом своей части — уда...» (из письма 7 мая). Неренесиа Вордс с Маснером в этом своей части — в течение маин-юни — организовала отдаленную поездку итальянской оперной группы театра «Сабина» — в Австро-Италию и Германию (о репертуаре был включен и «Фальстарт»). «Позже — по инциденту Дж. Ринорид.

- Поражаю, изумляю! Как обычно, легко и весело. Верди прошел в Сант-Агата, и ему было нечего слушающего!» в Геную.

1894. Апрель. 18. Премьера «Фельистрафа» в Париже, в театре Коннической оперы. Весьма ладно и освеже — в Сант-Агата. Поренанская Верди (с поэзией) с директором Парижской консерватории Дж. Галиньяни отрекают один любопытный эпизод, получивший первую характеристику Верди в поборомном письме ученого из Генуи: «Если бы я родился в Турции, я, быть может, любилась бы! Но склонялась перед высокой мудростью министров МИССИЯМИ! При такой строгости мы, вероятно, ставили мудростию народом... (Верди очень просил о пропущении сына служившего у него кучера в Парижскую консерваторию, в просьбе было отказано).

Октябрь — ноябрь. Генуя. 12 октября премьера «Отелло» в Большой опере в Париже.

1895. Январь — март. Генуя. Верди намеревается приступить к своего рода ревизии своего художества: «Сиромый обладатель трех тысяч лир с определенным бюджетом, богаче и в большом разнообразии, чем я, ибо у меня всегда были больше и вовсе неизведенные расходы, при этом мне никогда точно известно, сколько я получаю» (письмо второгоду в Буссето, 23 марта).

Весна и лето — Верди в Сант-Агата. «Никогда, никогда не буду писать воспоминаний! Достаточно, что музыкальный мир так долго правил мои ноты! Не за что на земле осуждать его еще за чтение моих прозы» (письмо 21 июня директору «Национального издательства» в Штутгарте). Обычный распорядок дня Верди в Сант-Агата: вставал он в 5 часов утра, выпивал чашку черного кофе и шел на прогулку в сад, где часто поджидал садовника. Затем, очередной вздох к любимым лоджиям. Дела по хозяйству. Два легких утренних завтрака прорвались эти занятия. После второго — пироги на Бальлардере или прогулки. В 2 часа дня приходила почта: чтение в ответах. Перед обедом (летом в 5, зимой в 6 вечера) прогулка в окрестности. Вечером — музакцирование, игры, беседы в узком домашнем кругу, оживляющиеся пасаждами близких друзей. В 10 часов вечера Верди уходил спать.

1896. Генуя — Сант-Агата — Монтецеттиано — Сант-Агата — Генуя (Милан): годами склонявшийся к сну.

1897. В этом году Верди был поражен апоплексией, но оправился в течение месяца. Но в ноябре его поразил еще более тяжкий удар, повлекший за собой одновременно и глубокую слабость до конца дней: 17 ноября в Сант-Агата скончалась вторая супруга Верди — Джулиэтта Стреппони, 82 лет от роду. Совсем недавно жила ее с Вердиччиано в 1849 году, когда она покинула сцену, в расцвете артистической карьеры.

1898. Январь. Милан. «С моим здоровьем как обычно. Я не болен, но я слишком стар!! Влоку свою жизнь, ничего не делаю. Это очень жестоко!..» (письмо Маскерони). Апрель. 7. Порто. Первое исполнение Обществом композиторов консерватории «Quanti recti sunt» («Ave Maria», «Stabat Mater», «Te deum», также «Laudi alla Vergine» (московский вокальный квартет без сопровождения, на тему Давида из «Commedia divina») под управлением Тосканови, теперь величайшего дирижера и гениального исполнителя опер Верди.

Июнь. Монтецеттиано. Старческие воссторжения Верди: Жизнь — петаль. Пока мы люди, но замечаем жизнь, в рассеянных, в распутстве, перенося по кроющие и добро и зло. Теперь мы замечаем жизнь, чувствуем, и погасла нас давят. «Что делать? Ничего, ничего. Должны продолжать, большие, усталые, разочарованные, пожа...» (в письме 20 июня).

Осень — в Сант-Агата: «Могу сказать, что в отношении моих первых виртов мне ничего не заметят. Они с годами стали крепче, и мне не приходится уже защищать любому работнику из поэзии (18 октября).

Декабрь. Милан. Из письма и Бойто 15 декабря: «... Мое имя похоже эпохой музыки — я сам вымысел, когда только боромчу втыкши про себя... Верди просил «снять» предполагавшееся в театре «Скибл» исполнение его «Quanti recti sunt».

1899. Медленное и тихое уединение миланских садов. Верди заставляет его все последние годы своего существования откладывать все, что связало с наступлением его пожилого

и привычного строя жизни, отрепичевшего ставшим совсем тесным кругом друзей. Декабрь. Декретом подтверждено юридическое лицо основанного Верди в Милане «Убежища для престарелых музыкантов» (Милан, площадь Минельянджело). 1900. Милан. Мэр, 14. Оток лотот помечено собственноручное автографе Верди. Своей последней он назначал племянницу Марии Верди. Ей он поручал в течение шести месяцев после его смерти выплатить его распоряжения. Громадное свое достояние,личные заработки, Верди, в сущности, завещал общству.

Главные пункты завещания: 20 тысяч лир Верди отдавал приютам и убежищам города Генуя, 10 тысяч лир — приюту рехитических детей в Генуе, 10 тысяч лир — уединенному глихонским в Генуе, такую же сумму институту слепых в том же городе. — 10 тысяч лир оставлял Верди многолетнему своему служашему Блестриери и каждому из прослушивших у него по десять лет людей по 4 тысячи лир (оставлены по 5000 лир) и т. д. — Основанием им «Убежищу для престарелых музыкантов» в Милане Верди завещал, кроме эпиграфической речи с капитала, все свои авторские талльены. Верди просил поддерживать его сад и дом в Сант-Агата в том виде, как они были при нем.

Август. Сент-Агата.

Декабрь. Милан.

1901. Январь. Милан. «Если бы доктора мне сказали, что я не болен, я все же ощущаю, как все мое утомляет: я не могу больше ни читать, ни писать, глаза отказываются служить, чувства ослабли, ноги не хотят меня больше нести. Я не живу, а только прозываю. К чему я в этом мире?» (письмо Джузеппе де Амплико). Январь, 21. Утро. Верди поражен параличом (Милан. Отель). Длительная агония: множества дыхания несколько суток не уступило смерти.

Январь, 27. В 2 часа 50 минут Верди скончался. Еще в своем завещании Верди просил хоронить его как можно скромнее.

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Мое скромное исследование — своего рода выполнение этического обязательства перед памятью великого норвежского композитора и общественно-музыкального деятеля, патрона сердцем и умом — Эдварда Грига.

Обязательство, которое я не раз пытался выполнить еще со временем первых знакомств моих с музыкой Грига, потом в период глубоко увлекавшем меня работы над его произведениями, — в связи с созданием балета «Сольмесс» (по мысли покойного художника Л. Я. Головина) в 1918 году и сочинением листовок-воксемейзий о музыке и композиторах, чьи произведения исполнялись в симфонических концертах в первые годы после наступления эры Великого Октября. Работа в Большой советской энциклопедии в середине 20-х годов вновь призвала меня к Григу. После биографического очерка о нем в БСЭ возникла скромная монография, где-то застывшая¹. Теперь я еще раз пытаюсь выполнить свое обязательство. Первопричина его для музыканта вполне естественная, простая: благодарность за все прекрасное, высокочеловеческое, что с юных лет слышал я в музыке Грига, за ее гуманизм и ее глубоко народное содержание. Затем, Григ любил Чайковского, а Чайковский любил Грига за те же, и мне дорогие качества. Для меня это существенный мотив.

Но к личным вводам теперь присоединяются более важные: близится столетие со дня рождения Грига, музыку его сердечно ценят и любят советский народ, и мне захотелось тоже откликнуться на симпатии массового слушателя к творчеству великого норвежца, 35-я годовщина со дня кончины которого (1907—1942) проходит в годы тягостных испытаний для его родины, в период германского сопротивления, оказываемого порвежским народом насилию вторгнувшихся варваров. С музыкой Грига перезрыва Норвегия: ее трудовой народ и его прекрасное искусство. Поэтому я осмеливаюсь посвятить мой очерк памяти Грига — норвежскому народу.

Ленвиград
28 июня 1942 г.

ВВЕДЕНИЕ

Родина Грига — страна, богатая народным искусством и крестьянским художественным мастерством: Норвегия. И музыка Грига всjomлона народными думами-песнями и танцами, народными эстетическими сказаниями, народной поэтической фантазией и реальными образами, рожденными всем стечьем и складом жизни, людскими взаимоотношениями, правдами, а главное — трудом. И один из путей к постижению норвежского народного духа — знакомство с задушевными, искренними и сердечными наставами музыки Грига. Привлекательность их влечет перейти от желания узнать к стремлению смыкнуться, сродиться с ними, постичь их смысл, а затем все ближе и ближе приближаться к народному искусству Норвегии и к познанию трудовой жизни трудового населения.

Песни Грига — в них содержится сущность его музыки и истоки ее своеобразности — то сурово-скорбные, то нежно-печальные, то задорно-веселые, бодрые и радующие — отражают впечатления от жизни среди обычно прекрасной природы Норвегии, природы спасавшей, одолеть которую и подчинить своим потребностям не так-то легко далось людям. Зато в этой борьбе вырос деятельный, сильный и смуглелый народ, вырос, вздывая свежесть горных пастбищ и торжное дуновение морского ветра, оживляя гулом и шумом предпримчивой человеческой деятельности сопредосточенное оцепенение словно застывших или уснувших великанов — диких скал. Вырос, переживая год за годом тягостное томление северных осенин и зимних ночей, разгул бури, стужу и холодный свет северного сияния.

Конечно, в связи с преобладанием вокруг суровых и мрачных явлений природы, в трудности быта людские наставы становились вдумчивее, угрюмее, но и содергательнее: глубже чувством и чужими чувственностью. В них стелется тихая дума о доле человека, и несравнимы они с пышными, страстными наставами балуемой солнцем Италии. Темный покров длительной северной ночи и непрощающая мгла туманов, непростилиность седых утесов и скал, мрак и холод их пещер вызывают в воображении северянин-нарвежца образы неподобных и чуждых человеку, горой и злы, враждебных ему существ, и он населяет мир, особенно горный и подземный, сказочными населенниками: великанами и гномами (троллями), ревниво оберегающими свои достояния и сулящими гибель смельчакам, которые пытаются туда проникнуть. Но человек смуглел и предприимчив: у самого черта умелые люди, подслушавши, выгадывали наставы или заставляли его обучать их своим дьявольским песням и скрипичным напарышам!.. Так говорит легенда:

Северная природа сурова, жестока, мрачна, но и величава. Она влечет мысль к возвышенно-героическому. А вместе с тем здравый смысл рыбака, пастуха и крестьянина, через победные завоевания труда и связанные с ними горделивое создание своих сил, внушают уверенность и радость господства человека над природой. Догадки первобытного воображения сменяются реальным чувством действительности: песни и таец становятся выражителями и душевной жизни и всего видимого человеком. Крестьянский танец в своей образной пластической игре не только отражает деятельность и взаимоотношения людей, но и воспитывает в них сметливость, отлагу, проприемчивость и находчивость самыми своими свойствами, как искусство ритма и осмысливость целевостремленных телодвижений.

В своей музыке Григ уделяют много места народной танцевальной мелодии, и ее вполне понятны причины: в этих танцах живая красочная действительность, в них человек — сильный, организованный, любящий своей энергией и ловкостью.

Кроме того... Чем суровее зимний и осенний был, тем угрюмее и холода-нее спенеческая природа, тем больше заняются люди в борьбе, тем во-сторожнее и радостнее встречают весну, глубже ценят и почитают солнце. И налево поражает, в которых дышит могучая, позрождающая жизнь! Сила тепла, овещают своей лирической простотливостью, своим весен-ним воздухом или подхват силы своим отскакивающим, отточенным ритмом и здоровым плясовым складом и поступью. Они вызывают через звуки не-пестро нарядные гулянки, игры весенних праздников, короводы и кра-сования друг перед другом ласущим и парней, веселые сладей в прозрачных радостных событий быта. Понапути, нет уголка народной жизни, нет доли душевных переживаний, которые не нашли бы своего отражения в песнях и в инструментальной музыке ворожжского народа...

Григ, патрист, верный сыном своей родины и народе, искренно и задушевно поведал в своих сочинениях всему миру про жизнь, быт, думы, радости и скорби Норвегии. На большинстве лучших, талантливейших его произведений лежит отпечаток народной песенности. Ему не надо было подделяться под «арод»: в его даровании органически заключено было, словно рост в семени, народно-мелодическое основание. Сосредоточен-ный в нескольких характерных нитоационализмах, этот росток, вскормленный музыкальным народным творчеством, должен был пробиться сквозь все чистородные языки в альбинах. Так оно и случилось. Надо думать, что не встретясь и не подружись Григ в юности с деревенейшим тоже юно-шем композитором Нордраком², вскоре умершим в возрасте 24 лет, его талант пошел бы иной дорогой. Не чужая прививка вызвала «народное» в музыке Грига, а пропающее чувство любви к родине воспитали в нем музыку, раскрывающую якобы ощущение норвежского художественного языка во всех его образных высказываниях. Это ощущение могло больше или меньше, глубже или поверхностнее проявляться в сочинениях Грига, но оно не могло быть искусственной прививкой по чьему-то виновению...

Глинка, находясь в Италии, почувствовал настоятельную потребность написать музыку по-русски и создать национальную оперу, но содержание, сущность русской народно-музыкальной нитоации уже с детских лет в нем созревало. Он мог потом испытать своего преломления «народного», ювильных форм, новой техники (сравнения, например, с Верстовским), но мыслить художественно, как мыслит народ, — этим свойством обладал Глин-ка еще до того, как он овладел современным ему «ародом» художественной культурой в формами высказывания³. Не так ли было и с Григом?.. Конечно, так, ибо Григ не мог не понимать, что только в тесном общении с народным музыкальным языком его композиторская индивидуальность сохранила силу воздействия и не распылится в замкнутом, субъективном, обособленном оргигиальничашем.

Музыка его довольно быстро привлекла к себе внимание — в ней скан-зались, даже еще в швецких оправах, свое постижение богатства и глуби-ны весенности Норвегии, так чутко еще никем не выявленных. Постепенно то, что было еще робко народным и полуинстинктивным его «переводом» на общеевропейские формы высказывания, крепло и становилось Григом, чтобы проявляться все ярче и убедительнее. Можно знать очень немногое из сочинений Грига, но по немногому сразу же отличить свойства и харак-тер именно его музыки, как встречаются лица людей, неизгладимо запо-минавшиеся, благодаря особенной выразительности их черт. Но что еще су-щественно: эти очертания от личногочерка Грига тут же вспыхивают, дают почувствовать, что свое — тут одновременно и народно-националь-ное; в нем слышится сосредоточенное в звуках быле и настоящее — то, чем жили поколения за поколением и чем теперь живут люди его — Гри-

га — родины; что корни и почва этой музыки в насыщеннем борьбой с ее существованием и свое отождествление с действительностью чувство народа. Хорошо помнить, как приветливо и радушно было постепенное появление и все более и более широкое распространение музыки Грига среди русской интеллигенции по самым глубоким демократическим ее слоям, я могу убежденно утверждать, что восприятие григовского никогда не было восприятием экзотического, т. е. хотя и чуждого, но лицо оригинального, сверхобычного искусства и мастерства какого-то «сверхчеловека»; сразу чувствовалось и угадывалось, что в этой музыке поет душа народа в способах родного и чисто северного колорита. Но не надо преувеличивать значение именно этого колорита, потому что люди не только с севера, но и с запада, с юга и востока нашей родины, например, в очень «разнообразной» студенческой среде, дружески принимали сочинения Грига, слыша в этой музыке ее своеобразным обликом народное как общечеловеческое. Наборот, как раз в отношении мастерства Грига, при бесспорности признали его таланта и «почвенности», некоторые из числа музыкантов-профессионалов находили вспоминания.

И вот теперь, на расстоянии многих лет от первого знакомства с музыкой великого норвежца и глубокого датчанина, часто и подолгу ее запоминая и просто любуясь и непосредственно наслаждаясь, испытывая то же знакомое чувство: душа народа поет в этом искусстве, в его дыхании, в его ритмах, во всей ее первозданной естественности. Знаю, что музыку народа Норвегии можно выявить и иначе, чем это делал Григ, и реальнее, и точнее, и ближе к ее своеобразию, что норвежская литература, например, гораздо многообразнее и во многом глубже достигла народное, родное. Но, учитывая историческую перспективу, и грань таланта Грига, и масштабы художественного наследия Норвегии, — все же скажу, что существенное в Григе остается подтверждено качественно обаятельным в поблекшим. Это существенное — в ощущении через творчество норвежца Грига пародии-норвежского и одновременно общечеловеческого, величкого становления гуманизма — звучит в наши дни.

Необходимо еще остановиться на некоторых деловых деталях, касающихся данной работы и состояния материалов, с которыми мне приходилось «вступать в контакт» в течение времени — краткого — ее записи. Мне все время приходилось «ужиматься» и помнить, что это всего-навсего личные памятки. Пришлось отказаться от очерка об умственной и художественной жизни Дании и Норвегии, хотя бы в эпоху созревания таланта Грига, т. е. его коленгагенского периода и периода деятельности в Христианиии (годы 1863—1873). То, что имеется на русском языке об истории скандинавской литературы, паконец, об отдельных драматургах и писателях (особенно об Ибседе в Бьересоне) и их сочинениях, достаточно входит в круг лялений. Новых скандинауских работ я не знаю, да и нет, повидимому, среди них существенных для моей данной работы. Отказался я и от характеристики окружавших Грига композиторов-соотечественников. Краткие сведения о них всем доступны. Мой же интерес весь сосредоточился вокруг еще раз для меня нового, персидского «пересмотра музыки Грига», нового вслушивания в нее.

Самое же досадное то, что не позволило мне осуществить строго исследовательской редакции всей работы, — состояние материалов. Я вынужден все время упоминать названия произведений Грига на различных языках, запутря среди дикий путаницы, которая господствует и в немецких, и в английских, а в русских переводах этих позываний. Там, где порой сохраняются датско-норвежские, а то и шведские названия, ошибки в правописании и орфографии, — и это при очень тонких различиях в произношении в облике слов, — создают трудности непреодолимые. Авторитетного

скандинавского падания хотя бы песен Грига с оригинальным текстом в моих руках не было в силу вполне понятных обстоятельств, и я то пользовался услугами своей памяти, теперь уже слабеющей, то сохранившимися записями, то стличными переводами. А между тем датско-норвежская интонация Григга — для слухового интонационного анализа его песен и романов — дело существенное! Пришлося о многом детальнее, по значительном по говорят вовсе. Невероятно сложно стоит вопрос с хромологией произведений Грига. В результате попытки его распутать и вынужден был пользоваться лоттерией очень редко, чтобы совсем не сбиться с кошмарно-исторической почвой. Очень посредственно, что невозможным оказалось «поподробнее» высчитать соотношение: Григ и поэзия, из которой он черпал токты. Но это вообще досадный пробел в наших знаниях о Норвегии: ее поэзии.

В коренном вопросе: Григ и народное искусство — я был ограничен безмерно. Углубиться в описание пластики и ритмики народных народных танцев — это было бы необходимо, но немыслимо увеличено бы работу. Пришлось ссыльаться на более или менее доступную статью.

Учет фольклорно-количественный: что Григ сочинил сам, что взял из сборников, что в интонациях его подлинно народно, что претворено и как — все это здесь я считал не необходимым, да и для иностранца, не владеющего ни речевыми, ни музыкальными интонациями народно-поселенной лирики в их диалектологических гтеностях, просто невыполнимым. Важно, что для нас, слушающих Грига со стороны, ясно: вокруг и глубоко внутри «романтизма» Грига, «романтика шуминской школы», как он сам себя называл, наливается круг «северных» интонаций. Круг этот составляет очень существенное содержание колорита музыки Грига, отвечающее нашим знаниям и представлениям об основном тонусе норвежско-народной лирики. Очень хорошо, если после Грига другие композиторы были более «точные норвежцы». Тем самым значение Грига для нас, да и для его родного народа, не умалывается: для своего времени он дал все, что ему позволяло дать его мировоззрение и талант, и выполнил свой долг как большой и чуткий художник, признанный всем миром. Вопрос — «сколькое» в его музыке несомненно народных интонаций в данном контексте роли не играет. В художественно-качественном аспекте Григ для нас был и остается композитором норвежского герического трудового народа и первом общечеловеческих эпизодов.

КРАТКО О ЖИЗНЕНДЕЯТЕЛЬНОСТИ И МУЗЫКАЛЬНЫХ ВОЗЗРЕНИЯХ ГРИГА

...Григ сумел сразу и плавно завоевать себе русские сердца. В его музыке, проникнутой чарующей меланхолией, отражавшей в себе красоты норвежской природы, то величественно-прекрасной и трепетной, то серебристой, скромной и убогой, но для души сестерница всегда несклонно чарующей, есть что-то нам близкое, родное, немедленно находящее в нашем сердце горячий, сочувственный отклик...

П. И. Чайковский

Самая обстоятельная биография Грига-композитора — это произведение Л. П. Лучше, что сказано о Григе человеком, сказал он сам о себе в зави-мателем очерке «Мой первый успех»*. Несмотря на лаконичность, это

* «Мой первый успех» — автобиографический очерк Грига — переведен в двухъязычном виде на русский язык (сб. «Фирдус», № 2, СПб., 1909), и «Русская музыкальная газета».

очень обстоятельное жизнеописание. Глаголю в нем — рассказ о созревании и воспитании таланта, о днях детства и юности, об учебе в Лейпцигской консерватории. Здесь ключ для понимания существенных свойств его личности и деятельности. Чуткие слова сказали о Григе Чайковском*. Исчерпывающее документальное описание жизни Грига, кажется, до сих пор так за границей и не появлялось. Имеющиеся биографии очень неточные, полны недоговореностей и противоречий, а в общем повторяют позитивное. Из переписки Грига обнародовано очень немногое. Слишком же во времена — для западноевропейской буржуазии — человечина, гуманистична его музыка. Поэтому можно забыть и про человека, ее создавшего!.. Приходится поэтому в данной работе ограничиться самыми существенными деталями жизнедеятельности композитора, первое, со контурами, на основе того, что, так сказать, отсталось, утверждилось, еще когда Григ был в живых и в первые годы после его кончины.

Эвард Григ родился 15 июня 1843 года в Бергене. Отец его Александр Григ — английский консул и купец. Мать, урожденная Хагеруп (жена Грига Нина Хагеруп принадлежала к той же родственной ветви и были кузиной своего супруга), одаренная музыкальными способностями и, по имеющимся сведениям, пеzaуэрдианная пианистка, прекрасно направила талант своего сына, передав ему свое пристрастие перед Моцартом, а также дисципилинируя его способности суровой профессиональной опекой над ними, что, конечно, взымало в малыше недовольство. Одним из первых оидов сочинения музыки Григом были «Вариации на немецкую тему для фортепиано». Знаменитый скрипач-норвежец Оле Буль (1810—1880), ознакомившись с музыкальными способностями и сочинениями пятнадцатилетнего юноши и завладев ими, бойким восображением Грига, убедил его родителей в необходимости отправить сына в Лейпциг, в консерваторию. Сопротивления с их стороны не было, и Григ вскоре очутился в «святилище музыки», но зато испытал впервые в жизни, что значит тоска по родине.

В преподавателях и методах преподавания юноша вскоре разочаровался. Он инстинктивно тяготел к выдающимся среди романтиков Шопену, Шуману, в консерватории же господствовал культ «средней равнодействующей» линии: культ академически призванного Мендельсона. Только в лице пианиста Эрика Фердинанда Вендела (друга Шумана) и в выдающемся теоретике Морибе Гауптмане Григ встретил необходимые для роста его таланта педагогов. Я полагаю, что сам Григ давал повод к тому, что его биографы преувеличивали отрицательную роль, сыгранную в его жизни Лейпцигской консерваторией. Что его пылкое воображение стремилось выйти из узранных, сдерживающей его бег, — это понятно! Но если объективно присмотреться к положению дела в качестве преподавания, придется признать, что при условии вовсе уже не так сурова ограниченно «свободы письма» Григ получил в консерватории не только технику и дисциплину профессионала, что уже было существенно. Главное же, он ощущал мощное дыхание европейской музыкальной культуры, в — все же провинциал — понял, что значит в искусстве интеллектуальный кругозор! Словом, на родину он вернулся (окончив консерваторию в 1862 году) готовым борьбе за высокую культуру, европейским образованным юным энтузиастом.

* То, что привет о Григе Чайковском, перепечатано в книге «Музыкальные заметки и фельетоны Петра Ильича Чайковского». М., 1898 г.* Кроме того, весь в свое время обнаружившийся материал о Григе использован в книжке И. Финкельштейна. Биография русских и иностранных композиторов. Эвард Григ. СПб., 1908. Но особенно изложено, что в журнале «Мир искусств» (1899, № 16—17) напечатан перевод очень существенной статьи Грига «Значение Моцарта для нашего времени», существенной с точки зрения взгляда композитора на музыку.

Центром музыкальной жизни в тогдашней Скандинавии был Копенгаген. В нем и поселился Григ. Здесь он встретился с латским композитором Нильсом Геде (1817—1890) — руководителем романтического национального направления в скандинавской музыке, хотя воззрения и вкусы Геде в данном отношении были весьма умеренными. Пробуждением в себе глубоких народническо-романтических стремлений Григ все-таки был более всего обязан «своей путеводной звезде» — Оле Булю, посвящавшему юно-го друга во время их совместных странствий по Норвегии в смысл и красо-ту крестьянского искусства — в его быту и в памятниках, и в неосред-ственной устной традиции. Большое влияние оказал на Грига и его почти одновременно юный композитор Рикард Нордрак (1842—1866), пылкий ревнитель народно-национальной норвежской музыки. Не следует только из факта преждевременной смерти Нордрака и его еще только много-обещающего развития делать вывод о происходстве его таланта над та-лантами Грига и чуть ли не сподить к этому источнику все норвежско-на-родное своеобразие музыки Грига, — не было бы Грига, если бы не было заслуг крупного композитора в Нордрике. За подобную басню, как мы увидели, засмеялся даже Дебюсси ради приза над Григом!*

Григ и Нордрак основали в Копенгагене, вместе с датчанином компози-тором Хорнemannом (1841—1906), сотовавшим Грига по Лейпцигской кон-серватории, и органистом и композитором, тоже датчанином, Готфредом Матиссен-Гансеном (1832—1909) концертную организацию «Общество Эн-тертие», просуществовавшую около трех лет. Целью было распространение произведений юных авторов-новаторов. Именем Нордраку Григ посвятил свою «Юмореску» для фортепиано (оп. 6), в которых сдавлиище впервые с достаточной связью для слуха проявляются свежий, своеобразный колорит и ляточно-характерные обороты его музыки. В кругу своих соратников по «Энтертие» Григ почувствовал себя устойчивее, увереннее, и его индивидуальные черты стали крепнуть*.

В течение этого копенгагенского периода посыпалась фортепианская (оп. 7) и первая скрипичная (оп. 8) сонаты, а также увертюра «Оссесью» (оп. 11) и фрагменты симфонии, частью вошедшие потом в «Симфонические пьесы» для фортепиано в четыре руки. В 1866 году Нордрак скончался. Его памяти Григ посвятил прекрасный похоронный марш.

Соседи 1866 года начали новый период в жизни Грига. В Христиании (теперь Осло) — восемь лет напряженнейшей деятельности (в эти же годы — пребывание Грига в качестве государственного стипендиата в Риме в 1869—1870 гг., и имевшая для него большое значение встреча с Листом, очень дружеская). Именно осенью 1866 года Григ впервые выступил перед со-гражданами с поклоняющимся концертом из своих произведений. Усех концерта привел к тому, что Григ, в качестве дирижера, принял на себя руководство концертом Филармонического общества (до весны 1873 го-да); Григ не только стремился ознакомить столичное общество Норвегии с выдающимися произведениями классиков музыки, но и с завоеваниями тогдашней «современной» музыки (Шумана, Листа, Вагнера), с произведениями молодых скандинавских авторов. В тесном сотрудничестве с компози-тором Свенсденом (1840—1911) Григ основал Музикальное общество — музыкально-исполнительское объединение инструменталистов и вокали-

* ...С этими друзьями, как и с Юльусом Стевбергом, псевдом Королевского теа-тра, Григ общался ежедневно (см. Gerhard Schieferdecker, Walter Niemann und Eduard Grieg. Biographie und Würdigung seiner Werke, C. F. Peters, Leipzig)*. Однажды позже убежимые близ леса и моря, где в течение краткого времени и возникла фортепианская (e-moll) и скрипичная (F-dur) сонаты. В Копенгагене же Григ познакомился со своим племянником Хансом Хагерусом. 11 июня 1867 года состоялась их свадьба.

стов. В процессе имена Грига и Свейнсена начали склонять рядом с выдающимися художественными деятелями Норвегии, в число их с Бьеренсоном и Ибсеном, которые «делили между собой почетную работу поднимать нашу духовную жизнь» (из статьи Гренвальда, талантливого музыкального инсистента Норвегии, автора книги «Norske Musikere», — «Норвежские музыканты» — портретов-характеристик Кьеруульфа, Свейнсена, Оле Буля и Грига).

Восемь лет наизнанчившей работы в Христиания — важнейший период в формировании Грига. Григ-дирижер и, в сущности, музыкально-общественный «педагог», одохновитель идеино-пространственного отношения и оценки музыки; Григ — в общении с Бьеренсоном и другими представителями передовой норвежской интеллигенции; Григ — в неустанном росте своего композиторства*; Григ в тесном общении с чуткой исполнительницей его вокальной музыки (его супругой И. Григ-Хагоруг), создающей свой камерный стиль цессионно-романсной лирики; дающец, Григ — учитель фортеиниапной игры, — все вместе определят дни его жизни, как прекрасное прохождение экзамена на «аттестат зрелости» от окружающей действительности. То, что Григ блестяще выдержал это испытание, доказывает имена его творчества данной эпохи: музыка к «Пер Гюту» (1874—1875)**.

Нельзя забывать, что период созревания Грига проходил среди бурно расширяющейся интеллигентской (и, пожалуй, особенно в области литературы, театра и изящных искусств) жизни Дании и Норвегии, результаты которого дали возможность впоследствии, в 1890 году, Энгельсру сказать о том, что имена «норвежцев создают гораздо больше духовных ценностей, чем другие нации...» (к письму, где высказано данирование, еще вернемся в другом контексте: оно столь проницательно, метко и так глубоко хватает, что хочется заимствовать целиком каждую строку...). Поэтому всецело органическое расцветание композиторства Грига при несомненном наличии личной идентичности, исходит из всхланий умственной почвы и пламенного стремления лучших деятелей Норвегии пощия опору родины — жизни, быт и творчество крестьянства (отсюда идет и жестокая критика идеологии и быта городской буржуазии с ее идентичной и бытово-моральной распущенностью). Рост Грига проходит в умственном раскаленной и возбужденной атмосфере. Каждующееся отставание норвежской музыки объясняется тем, что — как это всегда бывает — сопротивление буржуазного «интеллигентского меньшинства» музыкальному реформаторству влияет на распространение произведений (пока их не признают «загравицы», как, в сущности, в конце концов и произошло с Григом) и задерживает их популяризацию. Отстает не музыка, а ее восприятие (конечно, влияющее и на исполнение).

* В этот период возникли: замечательный концерт для фортепиано (1868), драматическая сцена «У врат монастыря» для соло, мужского хора и оркестра (1870), декламации с оркестром «Берглэйт», музыка к драме «Сигурда Иорслайфа» и ролю короля с оркестром саги «Возвращение на родину», все на тексты Бьеренсона; первая тетрадь фортепианной лирики — «Лиритические пьесы», оп. 12, замечательная по своему полутональному, свойства и сущности лягушоний вторая солистка для скрипки с фортепиано, оперный фрагмент «Олаф Григасон» (Бьеренсон), песни на тексты Бьеренсона. Как следствие «весны жизни» Христиания — музыка к «Пер Гюту» Ибсена, вершина формирования таланта Грига, после чего у него началась первая зрелость.

** В письмах Ибсена (*Briefer von Henrik Ibsen*, — 10 дополнительный том собрания его сочинений на немецком языке — S. Fischer Verlag, Berlin, 1903) имеются ибсеновские плакаты и зарисовки музыкального оформления «Пер Гюта». Из них можно уловить дух «истории работы» от первого обращения Ибсена к Григу по поводу написания музыки (23 февраля 1874 года) до первого представления пьесы 26 февраля 1876 года в Христиания. Упоминание о Григе в письмах Ибсена встречается впервые в письме прематура К Джону Григу, брату композитора, от 22 марта 1866 года, т. е. относится еще к идентификационному первому биографии Грига.

тельство, т. е. по художественный его уровень и по отношению многих пе-
тальств к инструменталистам и «новым сочинениям». Печатному слову — ли-
дов и инструменталистов и «новым сочинениям». Печатному слову — ли-
тературе, поэзии, драме — легче воспользоваться из этих страшных для ком-
позиторов бытовых тисков, в которых неизменно проходит жизнь музыканта.

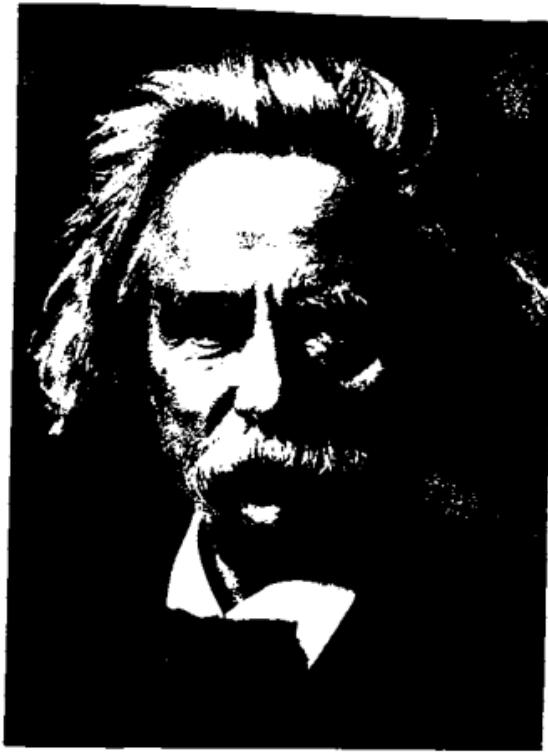
С конца 70-х годов материальные условия существования Грига ста-
новятся прочее (он получает пожизненную пенсию от правительства, а
кроме того, музыканты и «Пер Гюнту» сделала его имя европейской популярно-
стью, за что последовали концертные туры, устойчивое предложение со-
стороной крупной издательской немецкой фирмы и т. д. и т. д.). Освобож-
дается время для творческого досуга. Но Григ еще долго не бросает общес-
твенно-музыкальной работы. В течение 1880—1882 годов он руководит
музыкальным обществом своего родного города Бергена «Гармония»;
руководит с упорством и даже упрямством, пытаясь своей энергией
переделать «гигант ранниодиана»*.

В конце концов жизнь Грига начинает расцветать монаду компо-
зиторской работой и концерттированием (то один, то с супругой, выдаю-
щейся, туткой исполнительницей его песен), и это непрерывной волной
с очень кратковременными периодами отдыха. В 1893 году Кембриджский
университет избрал Грига доктором музыки одновременно с Чайковским,
Сен-Сансом, Бойтом и Бруком. Но мировая известность Грига давно опере-
дила это почетное признание. Изредка Григ выступал в различных из-
делиях как автор тутких очерков о композиторах (Верди, Моцарт, Шуман)
и, конечно, как автор уже упомянутого短短ого очерка о себе —
о своем детстве и юности. Очень честное, известное из обширной сериис-
ки Грига, рисует перед нами юмор и жизнью, люблющий, метко от-
кликающийся по окружению, типичный Григ. Его поведение убежден-
нейшего демократа в деле Дрейфуса вызвало глубокое признание среди
передовой интеллигенции всего мира.

А вот портрет Грига: «... в комнату вошел очень маленький роста
человек, средних лет, весьма тщедушной комплекции с плечами очень
правильной формы, с высоко забитыми белокурыми кудрями на
голове и очень редкой, почти юношеской бородкой и усами. Черты лица
этого человека, выражность которого потому-то сразу привлекла мою сим-
патию, не имеют ничего особенно выдающегося, ибо их цельзя назвать
и красивыми, и неправильными: зато у него необыкновенно привлека-
тельные средней величины голубые глаза, цепкоизвестно чарующего свойст-
ва, напоминающие взгляд искреннего прелестного ребенка. Я был до глу-
бины души обрадован, когда по давним представлениям нас одного другу-
му, раскрылось, что посыпал этой безотчетно для меня симпатичной
 внешности оказался музыкантом, глубоко прончувствованные звуки которо-
го давно уже покорили мое сердце...». Это было написано в 1888 году.

Встреча привнесла к дружбе, с которой Григ не забыл до конца дней своих,
вережив автора приведенных ласковых строк на четырнадцать лет: Чай-
ковский умер поздней осенью 1893 года, а Григ скончался в Бергене
4 сентября 1907 года.

* В вышеупомянутой книге Шильдерчура и Нимона есть такой характер-
ный фрагмент из письма Грига: «С осени 1880 года до весны 1882 руководил я, как
то — Б. А., как неизменно по сравнению с жизнью в Любгусе (сельский дом Гри-
гердена). Оркестровые силы, особенно духовые, были ужасны, и через два года это
стало для меня неизносимым (в своем самоподтверждении Григ ходил к отдельным со-
чинениям хора и оркестра разогревать их партии — Б. А.). Но я ждал бы, чтобы их
Генделем. Из хора и действительно сделал чисто, то есть, естественно, попал в скорую дирижер-
ских симфоний и все это хотела меня поплыть, и я шел ворот среди глупостей, опо-



ГРНГ. 3.

Биографическое о нем мне хочется закончить несколькими выдержками из его очерка о Моцарте (изданного в 1897 году в «The Century Illustrated Monthly Magazine» New-York & London)² и исполненными, в 1906 году, год 150-летия со дня рождения великого мастера, подтверждением Григом в кратком из него извлечении в веской «Neuen Freien Presse»³ (21 января). И цитирую очертания русскому переводу первой основной персии («Мир искусств», 1899). Мне думается, это послужит наилучшим введением к последующим главам, посвященным, также склонному, изложению творческих характеров Грига.

Конечно, только собрание всех очерков Грига и его высказываний о музыкантах и, особенно, о народной музыке могло бы дать исчерпывающее представление об этом импульсивном одухотворенном «освященце», а для многих — особенно для «подлинных французов» — яром «дрейфусар», оскорбленном «самую свободную в мире страну» отказом проложить монастырь в Париж. Но для моей скромной цели — пытаться не столько лично-характерное в Григе, сколько существенное в нем как явлении общественного сознания эпохи идейно взраставшей Норвегии, в чьей музыке сохранилось величие обличия этого одухотворенного подъема народных сил, — данное введение через григовские высказывания о любимейшем композиторе и анализу его, Грига, «музыкально-творческой речи», вполне достаточно.

«Какое впечатление вынесли бы Бах, Гендель, Гайди и Моцарт, если бы им пришлось прослушать одну из опер Вагнера? — спрашивает один английский музыкальный критик. — Я не буду отвечать за первых трех, но можно с уверенностью сказать, что Моцарт, этот универсальный гений, чья душа всегда оставалась чуждой всяческого филистерства, обратился бы, как дитя, всем этим новым завоеваниям в области драмы и оркестра. В таком именно свете надо рассматривать Моцарта. В своих лучших произведениях он охватывает все времена. Что же делать, если существует поколение, настолько пресыщенное, что оно способно проглядеть такого мастера». Среди триумфов «вагнеризма» Григ устанавливает свое обоснование жизнеспособности творчества Моцарта.

«Смерть 35-летнего Моцарта, пожалуй, самая большая утрата, когда либо процессы музикальным миром. До последней минуты гений Моцарта находился еще в периоде развития. В «Волшебной флейте» и «Реквиеме» мы чуем, как проявляются новые, до сих пор неведомые, запасы творческих сил...». И Григ тут же отмечает значение «бахизма» для Моцарта последнего периода, особенно в прекрасно фугированном хорале последнего действия «Волшебной флейты».

Высказываясь по поводу нападок на «Волшебную флейту» за ее текст, Григ заявляет: «Я вполне признаю, что литератору, не способному чувствовать, как текст под влиянием звуков делается тоньше и живее, неприятно слушать не только «Волшебную флейту», но и другие оперы с гораздо лучшим текстом. Великий композитор в состоянии одухотворять каждую подробность, хотя бы в слабой поэме. Тот, кто следит за оперным представлением с исключительно литературным интересом, рискует пропустить мимо ушей самые лучшие места».

«... Величие Моцарта заключается именно в том, что его алияние на музыкальную драму захватывает и наше время. Стоит лишь вспомнить усовершенствованный речитатив, в котором Моцарт открыл нам так много нового. Некоторые речитативы Донны-Аны и Эльвиры являются образами, послужившими основанием новейшему пониманию речитатива вообще».

Если наблюдать, как у самого Грига, — хотя он и не музыкальный драматург, — в его вокальной лирике формируется речитативно-речитацион-

ый стиль в гибком сочетании с мелодикой и, в сущности, будучи тоже мелосом, то становится глубоко понятным григорьевское произношение в сущность мозартовской ритмичности.

Говоря о причинах, почему «нашее поколение воображает, что оно пересло Мозарта», Григ утверждает, что «если бы изгнановские оперы исполнялись так же небрежно, мы бы увидели странную вещь; и это неизменено случится, когда наступит реакция. Всякое искусство принадлежит истории и должно рассматриваться с исторической точки зрения. Все воснования нашего времени в области оркестровки, гармонии и т. д. соответствуют подобным же завоеваниям, сделанным во времена Моцарта» (курсив мой). — Б. А.).

И Моцарт был новатор, даже настолько, что вызвал сильную оппозицию среди современников ему музыкантов... по «судьбе его сочинений была поставлена в зависимость от случайных каприсов позднейших времен...», и в результате этого оперы имени судьбы, аналогичную с судьбой великолепных средневековых построек, которые протестанты в эпоху реформации покрыли грубым словом извести. Но, подобно тому, как впоследствии, по удалении извести, первоначальная могучая красота, скрывавшаяся под ней, спустя некоторое время блеск перед удивленным зрителем, так и красоты мозартовской музыки стали теперь видны тем немногим, кто воссияла себя ее реабилитации...».

Почему потерпело уважение к Моцарту?.. «Современный музыкант может легко найти причину такого переворота: она заключается в стишеении молодежи и рисунку, в краскам. Мы начинаем царство художественное образование с изучения линий. Наши учителя указывают нам на великих старых мастеров, которых в этом отношении еще никто не опредил. Изучая их, мы начинаем относиться к ним с любовью и подражаем им. Современного искусства мы до поры до времени не знаем, сие от нас тщательно скрывается. Но вот мы выходим из-под окни и видим сразу прельшающую нас красоту и блеск красок, которым наше время предоставило столь почтенное место. Ошеломленные и очарованные, мы забываем проявление идеалы и всецело отдаемся прелести одурманивающих красок. Вот что случилось с предшествующим поколением, и вот почему новейшие композиторы с большим чем когда-либо наслаждением бросаются в это море красок.

Тем уже нет никаких идей, форм и линий, способных удержать их от надземия,— они погружаются все глубже и глубже. Тем не менее заметны признаки поворота. Незначительное покамест меньшинство чувствует уже в себе достаточно сильное отчление к чистым линиям, что в недалеком будущем можно надеяться на некоторый результат в этом направлении*. Новое искусство же будет чуждаться красок, оно будет проповедовать евангелие истинной жизнерадостности, соединит краски с линиями и покажет, что оно имеет свои корни во всем прошлом и находит свою пищу как у старых, так и у новых мастеров. Новое искусство даст также новых исполнителей, вполне подготовленных для достойной передачи творений старых мастеров,— и тогда снова наступит время Моцарта. Моцарт может ждать. Он скромен. Он не добивается с шумом и треском первого моста, но скромно живет, пока придет и его время, потому, что он убежден, что это наступит...».

* Тут Григ во многом имеет в виду и себя. Как раз в период появления этого очерка он сам упорно работает над линий (главным образом, в сконке) в своем искусстве и в это же время приходит к строгой гравюристости в мелосе, особенно характерной уже достаточно давно начинавшегося склонения к повторам ольтерированных мажорных

«Многие из композиторов пытались подвергнуть Моцарта переработке, сделать его более современным и более пикантным... Русский композитор Чайковский с тонким умением и большим тактом собрал часть более или менее известных хоровых и фортепианных вещей Моцарта в одну оркестровую сюиту, облеченную в современную инструментовку». Я сам сделал попытку придать, при помощи второго фортепиано, больше звучности сочинениям (прибавив, к сонате-фантазии с-той.) Моцарта и тем сделать их более сродными нашему современному уху; при этом я не изменил ни одной ноты мастера — из чувства уважения, которое мы все должны и цему иметь. Против такой модернизации старого мастера — модернизации, предваряющей для проявления чувства восхищения, — возразить ничего нельзя. Оркестровые вещи Моцарта убеждают нас, что они обладают такими красками, которые способны еще до сих пор, да и в далеком будущем, очаровывать наш слух. Что же касается ясности звучности инструментовки, то здесь нам можно еще многое научиться у Моцарта. Тому, кто захочет изучить красоту мюцартовской звучности, тому стоит только открыть на любой странице партитуру Моцарта — и он найдет богатые и поучительные примеры. И эта оркестровая звучность имеет то несомненное достоинство, что она не проходит без оркестра (заметим: как и у Глинки). — Б. А.). Переложенная для фортепиано партитура Моцарта не исказяется, как то происходит, например, с партитурами Берлиоза в его последователей. Музыка Моцарта такого рода, что она, даже лишенная красок, не теряет своей прелести...» (потому что так всегда бывает у композиторов, у которых живая имтонизация обуславливает музыку). — Б. А.). «За исключением Баха, который здесь, как и везде, является краеугольным камнем, никто не умел так хорошо, как Модарт, применять хроматическую скалу для того, чтобы достичь высшей музыкальной выразительности. Нужно дойти до Вагнера, чтобы опять найти хроматику как выражение внутреннего чувства. У Шопера, который применял ее очень часто и во многом следовал Моцарту, она остается без большого значения...» (замечание первое, но как жаль, что Григ явно не знал Глинки). — Б. А.).

«Из фортепианных концертов самый известный и красивый в d-moll, но только советую пользоваться мюцартовским оригиналом, а не изданием Гуммеля, в котором допущены произвольные изменения. Здесь может быть приведен характерный факт, иллюстрирующий мюцартовский способ работать. Я видел в Вене манускрипт концерта в d-moll. В финале Моцарта что-то помешало в работе. Когда он снова приился за концерт, то не продолжал его с того места, на котором остановился: прекрасно начатый отрывок зачеркнул и написал новый, всем известный финал. Нигде не видно старательного искания потерянной иппы. Кажется, что он создавал свои произведения в течении одного цельного, беспрерывного настроения, так что неудивительно, что даже самые привычные глаза и слух не могут нигде найти отдельных сочленений. Мы можем только удивляться этому способу работать, который дается немногим избранным...».

Удивление Грига перед совершеннейшим методом работы Моцарта вполне понятно. Григ при своей тонкой одаренности в работе был склонен импровизацией за фортепиано и, следовательно, поисками и записью эпизода за эпизодом, из которых, как из специальных звеньев, рождалась форма.

.. В Моцарте мы видим воплощение детской жизнерадостности, доброжелательства и беспритязательности. Он был способен поставить «Вол-

* Считаю, что в g-moll'ной фортепианной балладе Грига несомненно поет и мюцартовский g-moll (под каким именем) в мюцартовской хроматике как «выражение внутреннего чувства». — Б. А.

шебиую флейту» в балаганном театре, не боен скомпрометировать тем самым свою достоинство как художника. Хотя Моцарт при жизни и не был оценен по достоинству, тем не менее потомство включило его в пантеон величайших мастеров всех времен...».

Себя самого Григ оценил скромно в одном из интервью незадолго до смерти (цитирую из выпущенной книге Шильдерула и Нимана, стр. 195): «Художники, как Бах и Бетховен, поздравили храмы на высотах. Я же хотел, как это выражал в одноге из своих последних драм Ибсен, строить для людей жилища, в которых они чувствовали бы себя уютно и спасливо. Сказать иными словами: я записывал народную музыку родной страны. И по стилю и по формообразованию я остался цемеским романтиком шумахерской школы, но одновременно и вычерпывал богатую сокровенницу народных песен родины и из этого, до сих пор не исследованного, изучения народной души пытался создать национальное искусство...».

Эта моя работа о Григе возникает среди четырех юбилейных дат. Все они сплетаются в той или иной мере с именем Моцарта. Весной 1940 года миновало столетие со дня рождения великого русского композитора, глубокого почитателя Моцарта — Петра Ильича Чайковского; в декабре 1941 года миновало 150-летие со дня смерти Рафаэля и Пушкина музыки — Моцарта; в конце 1942 года — столетие со дня первой постановки оперы — музыкального эпоса русского народа — «Руслан и Людмила» Глинки, чье искусство носит к себе неизменно-прекрасные принципы, близкие к мюцартовскому мастерству. Наконец, в 1943 году в расцвете северной весны человечество вспоминает сто лет, протекшие со дня рождения Грига, чье творчество многими обязано Моцарту же. Итак, помимо характерного звучания григовского очерка о Моцарте для понимания существенных свойств самого Грига, я покрустя в давнюю книгу о порвекие фрагментов из данной им оценки великого классика музыки является естественной связью для группы следующих друг за другом «паззлотов».

ФОРТЕПИАННАЯ ЛИРИКА ГРИГА

(Характерное)

Григ! Пожалуй, нет страды, где культивируется европейская музыка и нет мало-мальски прическаяных и музыке и любящих ее людей, среди которых имя это не вызвало бы симпатии и чувства приязни и даже благородства. Григ — действительно избраник, отмеченный ласковой душой и всем человечеством. Он принадлежит к очень, очень пебольшой, даже ограниченной группе композиторов, молодняк которых у множества людей всегда на слуху и чья общедоступность и популярность отнюдь не являются признаком подлаживания, вульгарности. Художественное у них, не теряя своих качеств, наоборот, становится проводником искренности и всепосредственности чувства. Народное — то подражательность яркой простоте, а естественность родной языка. Национальное — то обособленность, а форма выражения общечеловеческого содержания. Личное — тоже, «настройка» всем азаховым и сразу понятных душевных состояний. Оригинальность — своеобразие письма и склонность интонаций или пови-

же претворения давних оборотов, новый узор, которому удивляются: как же никто раньше вот этого качества в данном звукосочетании не услышал? Непосредственность — от душевного богатства и скромности, близи-
ни позы и от умения воспроизвести восприятие в действительности
и художественном образе — воспроизвести «без излишков» и без «надуман-
ностей» ради показного хвастовства мастерством.

Данные качества, слившись в единстве творческой личности, образуют
дорогие человечеству имена: Шуберт, Шуман, Григ, Чайковский, Верди.
Тут сущность людского признания (вернее, признательности) относится
не к величию, но к возвышенности и грандиозности созданного: поклоняй,
в точных понятиях я не передать, в чем состоит главное, увы, словом
исполнимое содержание или окончное ощущение, заплывающееся в дан-
ной признательности. Думается, что сознание иссомичности культуры
общечеловечности — гуманизма — вспыхивает невольное уважение к тем
одаренным людям, которым удалось в целостности довести до всех образ-
но-волнующее утверждение этой иссомичности через чуткое искусство
живой интонации — общительнейшее из средств людского общения.

Характерное в Григе, как в Шуберте и сородственных им явлениях, —
простота. (Не простота, а простота, естественность высказывания),
что вовсе не означает отсутствия художественно-интеллектуальной рабо-
боты над произведением. Но работа эта не слышна, вернее, «красота уси-
лий» этой работы состоит в содействии ясности восприятия: чтобы все
высказываемое ощущалось как живая общительная речь, от сердца к
сердцу, а не как самодовлеющая аэтистическая пленность. И так уже создало
большинство — «большущее большинство» людей, что для них такая му-
зыка только и появляется как несомненная музыка. Утонченно аристократич-
еский ум, чувство, мастерство, словом, духовно и духовно сложившая культура
Шопена; капицио-романтическое, светлое, товарищеские приветливое
простодушие Шуберта, чуткое, однако, до педослагаемых для мещанства
и его серой будничности (вспомним горьковское: «ли сказок про вас не
расскажут, ни песен про вас не споют») слышавший несказанных голосов
действительности; наиснеец, художественно-интеллигентское, душевно-
насковское, гуманистическое мироощущение Грига, мимозно-чувствительное
и скромно-застенчивое*, — все эти столь разноплановые явления объединяются
в своем иссуществе наличием единого высшего качества — простоты,
естественности интонации: их речь легко движется от сердца к сердцам.
Личное сознание проявляется не в его обособленной горделивой замкнутости,
а в своеобразном художественном отражении всего, чем люди живы
и что их волнует всегда и непрекращено. В такой простоте звучат непременно
прекрасные мысли и думы о жизни — сосредоточение лучшего, что есть
в человеке¹⁰.

Главное, основное в Григе почти исчерпывается в данной характери-
стике его и сродных ему левцов. Правда, — потому, что, независимо от того,
вокальная или инструментальная культура преобладает в их музыке, —
здесь ее, то, что в ней всегда живет и растет, всегда можно надеть, свести
к мелодически-инструментальному образу, к интонационной данности,
каждому слуху доступной. Это качество очень, очень ценится. И в таком
ранкуре Григ — безусловный мелодист, природнейший песнопевец и
там, где он претворяет душевно-чуткое наследие западноевропейской ме-
лодики (романтическое в Моцарте, оссипановское в Мендельсоне и Гайдне,
уютно-семейные отражения лирики французов — Гуно, например), и
там, где он, скандинав, опирается на исконные богатейшие запасы мело-

* Это свойство тоже не мешало Григу выступить с протестом против обвинения
Драйфуса, т. е. не «смыть» в нем полезных качеств и сознания гражданского долга.
Об этом: H. T. Finch. Edvard Grieg. London, 1906.

длики родной страны и соседних ей культур в самых различных их образований. Отсюда возникает ощущение неизысканной щедрости тем, изысканной изобретательности (в вариантах основных интонационных посылок) и, главное, творческой непроязываемости и соуявляемой сущности даже при повторах материала. Григорьевская («сущности, северно-народная») полевка-интонация, одно из любимых им,— движение голоса с секунды на терцию линий, особенно характерно ауничная при ходе вводного тона письма, в доминанту лада (например, до — си — соль),— всегда приятно волнует, как родной приветливый шагих в почерке дорогого человека. Вроде как неожиданно повторяется Моцартом привычный его слуху ласковый наезд тоже посторонне с радостью встречается слушателями, как приветливый росчерки давно знакомого почерка!..

Некоторая часть критики (среди тех западноевропейских критических направлений, которые понимали критику как непременность порицаний) усматривала и в опоре Грига на несколько основных подсекций-интонаций в лаконичности его — большей части — форм (так называемой миниатюрности Грига) монотонность и отсутствие дара развития. Но, в сущности, счастливее, Григ оставил неизвестны для критиков, просто не понимавших по мастерству искусства вариантности (не вариационости), порожденного глубоким вчувствованием и пониманием народно-мелодического импровизационного искусства, и смысле становления «миниатюрной формы» у Грига. Не говоря о том, что, как известно, в искусстве миниатюрности ничего предсудительского нет. И порицать художника или композитора за миниатюрность — все равно, что порицать поэтов за то, что они не пасторики и не дерево. Но, более того, миниатюра миниатюре розы, либо не всякая миниатюра от бедности мышления и не всякий лаконизм высказывания идет от неспособности развити мысли. Свежесть григорьевской музыки обнаруживала, что ил в посторонних вариантах коренных интонаций, ил в преображении излюбленного композитором жанра «Лирских пись» письмо более афористичных, вроде «Северных танцев» и народных дум-песен» (ср. 17), никогда не содержалось ил увидели, ил ослабления творчества. Созданием ср. 72— «Норвежские крестьянские танцы» — Григ в свое время доказал еще раз — и как! — «воздушную», а не утратенную склонность. Главное же, что едва ли не прошло мимо люблющих за ростом национального элемента в григорьевской музыке, — это громадный вклад, внесенный им не только в область интонаций фортепиано (при сравнительной якшиности фактуры) и вокала, художественной песни, но и в сферу органического строительства музыки как видно интеллектуальной деятельности.

Оченьично, что Григ «переводил» коренные народы норвежского крестьянства, особенно народы отдаленныхших от центров мировой культуры областей и замкнутых горных поселений, на язык и формы современного его эпохи передового музыкально-общественного сознания. Он и свой собственный менестрельская родинами народу интонациями, и в редкой из его так называемых салонных письмо можно встретить характерно норвежских или общескандинавских оборотов, определяющих им исключительную прелест. Важнее, однако, люблющим в формах музыки Грига становление крестьянского песенного и инструментального фольклора: своего рода рост его, превращение из пропинкально собедолюющих, замкнутых диалектов в языки широких обобщений. Не мог быть этот процесс личным делом Грига, и не мог он не соответствовать росту крестьянского сознания, его выходу за пределы узкого горизонта «мелких мирков».

Искусство формообразования, посредством многообразного раскрытия в конечерстваемой вариантности совершияя народных интонаций занимает важнейшее место в григорьевской музыке. И в ракурсе этого искусства луч-

ши, действительно, миниатюры среди, особенно, фортепианных пьес Грига. (Разумею не те его обычно лирические импровизации в трехчастной схеме, которые, даже будучи произведены народными элементами, являются дальнейшим развитием сложившейся в Европе после французской буржуазной революции «семейственной домашней лирики».) Кульминацией этого жанра были в эпоху романтизма знаменитые «Песни без слов» Мендельсона — вещи широкой популярности и очень тонкой художественной культуры.

Волна данного склада лирики, вскоре глубоко психологизированной, прошла через весь XIX век, в ее становлении приняли участие почти все нации. «Времена года» и другие произведения Чайковского, письма Аренского, питомно-лирические страницы Брамса, многие соответственные течения в французской и, позже, в скandinавской (и у Грига очень вдумчиво и тепло отраженных) — составляют хороший вклад в развитие эмоционально-отзывающейся, исполнительской в тесном кругу домашнего музыкального искусства.

Историки неправильно полуигнорируют этот жанр, вернее, культ своего рода. Он родился вместе с ростом буржуазной морали, связанной с философией Руссо, из противопоставления «добротелей» мещанской семьи феодальной развороченности. Красиво воспользовавшись во французской, еще предреволюционной, живописи и в театре (жанр мещанской драмы), разно и в музыке (образцов множество и вершины их — «Фиделия» Бетховена и «Юсифа Мефистея»), кульм этот в романтической музыке перерос, с одной стороны, в богатейшую открытность «душевности человека», область художественной песни, а с другой — во многообразные грани фортепианно-поэтической лирики, являющейся интимацией намеренного стиля и, одновременно, своей своеобразной интерпретацией блестящего искусства салонов эпохи экспериментального воспитания (Флобер).

Вклад Грига в данные жанры отличается исключительной задушевностью, мелодической искренностью и стремлением избежать многословия («рем пустозвонных вассажей»). Через включение народных интонаций он сближает область семейственной лирики с лирикой крестьянского бытового уклада. В сущности значительную часть его фортепианных лирических альбомов («Лирических пьес», кроме явно «саловых» и менее характерных) можно считать за импровизации подобного рода сближения. Чем мицансюрнее, лаконичнее, афористичнее подобного рода пьесы, тем более они становятся искусством миниатюры, как сжатой, строго очерченной формы интонационного высказывания, сосредоточения существенных для музыки Грига интонаций. На них вырастает искусство варианта, глубоко народное, как новое преломление искусства развития в музыке.

Хорошо помню прок в глубокое впечатление от григовских миниатюр (оп. 17): «Северные танцы и народные думы-напевы». Поморали в свежесть и сочность в сжатости. Многие из них при полной своей завершенности ощущались как упругие, содержащие в себе «сематическую энергию» потоны, живо стремящиеся «высказаться» в широком русле «большой формы».

Потому-то не менее сплещены было впечатление от знаменитой «Баллады» (оп. 24), где Григ, преодолевая традиционные схемы академизировавшихся типов вариаций, раскрывая широкие возможности искусства варианта на развитие песенной миниатюры (не темы, а именно в песне-миниатуре сосредоточенной интонации-мысли), плавно распускающей крылья (образы паруса или яхты) и в даль охватывающем полете себя развивающейся.

Упомянутая «Баллада» крайне характерна в данном отношении для всего творчества Грига. Сколько раз мне приходилось играть ее для

В. В. Стасова, очень понимающего это произведение и «ахавилого», главным образом, от образности музыки и непрорывности ее становления-развития. Действительно, «Баллада» эта звучит как посия в прекрасном цветовом росте народной души. Глубоко волнуя воспитательностью своей, музыка ее не содержит ничего чувственного, ничего иллюстриалистического, и потому *народное* и *ней* действительно остается объективно со-временным началом, принципом воззванного и, вместе с тем, реалистичного, неотрывного от родной почвы искусства.

Григи (не в отношении данного произведения) можно, право, сказать, упрек в некотором злоупотреблении механическими повторами: во повторах в развитии, в вариантности, а в наложении на эту органическую повторность все возможных *da capo* и *вольти*. Виной тому, конечно, строго и сухо-академическое воспитание, полученное им в Лейпцигской консерватории, и скованность схемами, прослеживающие его всю жизнь*. Но, к счастью, эта привычка не мешала разыскать основным указанными принципами строительства формы у Григи как искусства варианта с неизбранными возможностями импровизационного развития из образного раскрытия певцов-игротов.

Существенный импульс организации данного рода музыкального мышления, глубоко коренившийся в народном церковско-крестьянском искусстве, это ритм, образующий с интонацией, как жест с произнесенным звуком, первоначальное единство и лично «распространяющий», преодолевающий схематику метрической архитектоники и тактовой механическости. Ритм в народной крестьянской музыке — живой, органически ей присущий «двигатель», пульс, перв, а не «настрадатель» над попсом. В сильной степени это объясняется долгом существовавшими традициями мастерства песен-илициса (тогда под ини и с пленем) и, особенно, — Богатством народотонального национального искусства, сросшегося с исключительно изобретательными искусствами деревенских скрипачей («игральцев») и стариннейшей народной *fiddle* или *fiddle* и их ошеломляющими умением сочетать пластику танцевальных ритмов с динамичностью ритмики акцентной и с прошмыгиванием паслов национальной «грелевой» орнаментикой**. Слушатели так поражались этой затейливой техникой, что издавна сложили поэтическое сказание о том, как делу тут не обходится без вмущения «чорта» и некоторой доли опасности. Богатство же запаса народов таково, что в некоторых местностях существовал обычай не исполнять из крестьянских посиделок-вечеринок каждой песни больше чем раз в году. И как пенищерпаем зачат павловов, так же неизчезающим ритмо-вариантные метаморфозы отдельных полонок, как существенных импульсивных интонаций в игре «финляндистов». Слизанность с таинством придает этой игре исключительную образно-жестовую пластику, вот отчего ритм становится тут пластической «живой», динамическим «возбудителем» музыки, в которой звено варианта целиуется за звено в непрерывной смене, в непрерывной трансформации. — Эти свойства иструда обнаружит поисходу в музыке Григи в виде органически преемственного претворения и усвоения народного художественного склада музыкальной речи и пересоздания ее в формах германского музыкального языка. Большая или меньшая «окраска» данного па-

* Лучшая практика этой системы дана самим Григи в его прелестном, пропагандистском юношеском хоромочке «Мой первый успех» (см. сб. «Форум», № 2, СПб., изд. А. Ф. Маркаса, 1909; там же сочлененное письмо Григи о его симподиах с Листом в Риме).

** Интересующими подробностями народного искусства народного танца, инструментации, форм народных искусств, игры можно свидетельствовать обратиться к обстоятельствам статьи Dr. von Polenz'a о склоняющейся музыке в дополнениях к дополнительному тому «Musikalisches Conversations-Lexicon» Mendel's¹¹. Статья эта при некоторой реализации и дополнениях, вообще загружает внимание и переводы, так как дальше еще не утарили.

родного искусства личным природным тонусом дарования Грига письмом не пропитствует «чужеземному слуху» ощутить эти давные. Наоборот, искренняя любовь Грига к своему, родному в музыке в сочетании с его личным симпатичнейшим лирическим почвением сближает общегородское и скандинавское с тем, что дорого культурному человечеству в Шуберте, Шопене, Чайковском как лириках, с общечеловеческими эмоциями-думами о любви, жизни и смерти, о героическом в людях и взаимо-сочувствиях в бедах.

Но раз высказывалось мнение о поэтическом в музыке Грига. Действительно, образно-осознательное и видимое, если можно так спротивиться, звучат в ней, дают над чисто музыкально-интеллигентским становлением идей, и опущается словно как стиховая, эпическая и лирическая интонация, которой власть ритма опушает жюст и поступль, как скульптор своим материалом! Но поэтическое в Григе отнюдь не звукодраматично. Подобной опасности, несмотря на все соблазны с окружающей природой, он набег. Некоторое от звукодраматий, отстрекающихся от произведений, — колористически существенно, как давние-давние горные пастушки наиллюбрационно-литофонии из «золов» стада, переклички (*«ауканья»*) и эхо, которые образуют кое-где в музыке прелестные «натуральные» выкрутасы природно-бытовой обстановки. И если все-таки природа и быт Норвегии, ее лесные были, тоичайшая «музыка красы фьордов», суровость зимы и межней ласковость весны горных разин, кличи и полеты птиц, жизнь воды и у воды, трепет парусов и сосредоточенность сквал, цежевая тихость сумраков и приветливость прощения закатов — если все это и многое иное видится в звучаниях его музыки, то без и вне натуралистической иллюзорности. В подобном явлении, конечно, сказывается поэтическое начало, во вместе с тем здесь же родники грекской импрессионистичности, глубокой душевной отыччивости и способности каждый звуковой мир постигать как выявление окружающей действительности в ее пленящей воображение чуткого музыканта и ееющей изменчивости.

Импрессионистское в искусстве Григаоказало значительное воздействие на слух целеболе восприимчивых старших и младших его современников (полагаю, и на Дебюсси, статья которого о Григе* весьма и весьма

* См. Claude Debussy. Monsieur Croche-Anécdote. Paris, 1927, XX. E. Grieg¹⁸.

Триумфальное выступление Грига в Париже состоялось на концерте в театре Шатле (*Concerts-Colonie*) 19 апреля 1903 года. Статья Дебюсси относится к этому выступлению и является ядовитым фельетоном-репортажем, с явной попыткой уклониться от искушения в чужую музыку, с пасмениками над «скандинавами» видеть до засланной моды далеких шляп в Християнске, но со злобным вышдом-важничкой на выступление Грига против претендента на Дрейфусом «Г. Г. Григ есть тот скандинавский композитор, который был так целободен от отвращения к Франции со временем «Дэл». В ответ на письмо Г. Колонна с просьбами приехать и привлечь его оркестром Григ первою заявил, что пока его больше не будет в стране, так как плохо понимают свободу... Франция призналась обойтись без г. Грига, но, повидимому, г. Григ не может отказатьсь от Франции, так как сегодня он согласен зачеркнуть написанное в первые годы границы, чтобы проникнуть в предмет французским оркестром, который некогда был предметом его скандинавского презрения...».

Никакого презрения к оркестру Григ в своем письме не высказывал. Обычно за Дебюсси или выдающемсяся композитором, когда читаете подобные строчки. Его бледящие отточенные в отношении культуры художественного тонуса ительянт оказываются при столкновении с гуманистом Григом типично ограниченным умом французского родного буржуа. Не долю Грига как музыканта отстатья, правда, признает некоторую деликатность, там, где он защищает национальную музыку своей родины, но делает ее с таким исподвольствием ее, как это делают Балакирев в Римчанин-Корсаков с русской народной музыкой. Это тут же Григ оказывается всего лишь «ложным музыкантом, более заботливым об эффекте, чем о подлинном искусстве...». А вот Григ перед началом этого концерта стойко, мужественно выдержал нападки обиженных пионеристов и не оставил просреченым французских музыкантов, тогда как речи-вина, насыщены бы, самого чуткого на них тепла, не рассталиши более 40 лет от «им-

любопытно-симптоматична в характере для его методов оценки искусства и ярков эпохи). Но теоретическим методом для Грига импрессионистское течение не стало. Импрессионистское в Григе скорее *свойство* восприятия действительности с отображением этого в музыке, чем интеллектуально определяющий метод претворения действительности, ставший в формо-строительством. Форма у Грига определялась всегда живой интонацией и ритмом как реалистическим обнаружением в музыке человека в его очаровывающем постижении действительного и в закономерности его пластически-образного мышления — все это из трансформации первобытно-стадальной¹³ коренной народной образовой таинственности в искусстве городской интеллектуальной среды. Большине, широко разные концепции Грига, особенно его опыты эпических ораториально-симфонических «сказаний», кроме встречающихся в них отдельных удач-эпизодов, не составляют сильной стороны его творчества. В них Григ покидает свойственную ему почву формостроительства — импровизационно-варваритическое развитие на клубке выразительных импульсивных интонаций, а драматургии он более не был склонен и контрастно-напряженому становлению музыки из «столкновения контриде» не ощущал как типичный лирик, любивший сосредоточиться на отдельных душевных состояниях-высказываниях. Как известно, проект создания оперы с Ибсеном как автором либретто не привел к осязательным результатам (вкратце об этом в письме Грига к своему издателю, главе фирмы Петера доктору Maxey Абрахаму, от 19 июня 1893 года — см. «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1907»¹⁴, стр. 36), да и не этот привести. Говорю это не в упрек памяти Грига: исчезла же обладать всеми сторонами и областями своего искусства, имея столь прямые и впечатляющие свои качества определенного строя и масштаба, убедительность которых и сила воздействияшли через всю жизнь Грига в непрерывном возрастании.

Григ не хотел спрятать и воровать на непобедимость природы, которая не позволяет нам выбрать наиболее устрашающий час род болезни и смерти. В упомянутой только что переписке он скорбно произнанирует над собой и своим старчеством (письмо от 5 сентября 1900 года): «В последнее время я настравлюсь на философию здоровья и пытаюсь — как Вы — больше не плакаться. Как действительной музыке свойственные не только crescendo, fortissimo, но и diminuendo, те же интоны обнаруживает перед пами в жизни. С crescendo и fortissimo мы покончили. Теперь пойдет игра diminuendo. И некое diminuendo может даже быть красивым (kann sogar schön sein). Мысли о грядущем pianissimo для меня уже не столь несмешанные, но и нескрасивые в diminuendo (отрада несп) я пытаю наибольшее почтение».

Конечно, в искусстве Грига до конца дней композитора не иссякла искренность, ни смешесть, и, конечно, тяжко ему было убедить себя в непобедимости старости и смерти. К этой «неназбежности» он не раз возвращался в письмах и беседах. И возможно, что меланхолическое в его музыке — в музыке все же жизнерадостного северянина — навсегда подобного рода мотивами. Такого рода склонность своей он пытался противостоять обаянию Эроса не как власти чувственности, а как непреодолимую силу жизни в пантеистической скандианово-языческой окраске. И добился

цикнов», ставшего историей, научит менно и недостойно ее автора. Да, Дебюсси считает еще музикальство помехой памятью скончавшегося в юном возрасте Рикарда Нордриана, который не только воспитал и звал Грига в новый род современной музыки, но, если бы был жив, предохранял бы своего друга, т. е. Грига, от блужданий по «звероловским путям» (*s'égarter dans les chemins pervertis*). Из высказанной самим Григом глубокой нравственности к Нордриану Дебюсси, как заправский бульварный фельетонист, делает материал для скандальных новинок в поверхности этого вывода.

своего. В лучших и тональных его созданиях несет это качество даже сквозь туманы осени!..

Понадуй, что в гротескном — в вызывании перед своим сознанием «соков земли» — больше всего дает себя почутствовать личное в Григе, интимно-личный тон его музыки. И особенно сказывается это в его весенне-романской лирике, в которой — в лучших ее страницах — решительно доносит позиционно-созерцательное настроение над привычной всем общительностью Грига и его «семейственной» и намеренно-концептной лирике. Но и в тетрадях «лирических высказываний» (тут есть и что то старонидийское, диксионское, во пастроенности и даже, первое, народно-нидерландское — не от предков ли композитора!) встречаются подобного рода вдумчиво-средоточенные остановки на мысли о прекрасном — действительном, прекрасном, несмотря на суровость природы, быта и на людские скорби, прекрасном в силу неуемной всеобъединющей власти жизни, весны, солнечных лучей и творческой инициативы в человеке. Тогда общительный Григ, не раз снижающий свои мысли до «салонной» свастики — беседы о том, с тем, лишь бы не о существе, не глубы, становится внутренне собранным мудрым созерцателем. В такие-то именно мгновения он вступает в настояще душевно-чуткое общение с человечеством, верящим, что любовь, а значит и весна, и солнечные лучи (северная весна и северное, особенно желанное людскому сердцу солнце), и прозрачный свет летних почек, и встреча с девушкой в горах (воинский чин — один из замечательных среди даже романтических пиктов о странствованиях!) — во всем этом возвышающая душу и мысль радость безусловной нобели жизни над смертью. Вот только горько со всем этим расставаться, когда с годами чувствуешь в себе истощение жизненных сил! Тогда в музыке вновь пробиваются скорбно-меланхолические тона. Но и в них, как всегда у Грига, душевное тепло и улыбка и ласковое прощание с действительностью, никогда не перерастающее в замкнуто-субъективное самоуглубление или в вопль отчаяния и проклятия действительности. Так, мыслится, можно в образном облике передать непреддаваемое, т. е. то, что в музыке и составляет музыку и без чего она не имела бы права стать своеобразным видом искусства, — в данном же случае передать неуловимо торжеское ощущение от слышания личного тона в даровании Грига. В его покоряющем сердце музыкальном таланте *себе* звучит совсем не «по-современному», не вызывающие экспрессионистики. Даже в такой теме, особенно величиющей северянина, как весна, ее возвращение и с ней возрождающаяся жизнь (если это не мысль о неизбежности расставания с весенностью), композитор сохраняет эпическую ясность, и душевный восторг не восполняется ни чувственным «на jakiom», ни ораторской затяжкой.

Там же, где либо чувственная окраска через салонно-романтическую аффективность, либо свойственное всем музыкальным культурам, развивающимися в логе протестантизма, влечение органико-расторского проповедничества дают себя знать, — личный тон Грига и прелесть его светло-ниттально-вдумчивого вслушивания в действительный мир смешаются чуждыми подземными парастапилиями с привычным хладнокровной царочностью — лишь бы заполнилось звуко-пространство. Обычно в такие моменты выныривают «тринолно выбирась» аккорды с тесно заполненными промежутками мензуры томами, *forl.* и недаль «подкрепляют» видимость бурного чувства, и изысканно чувствительная гармоническая ткань Грига улетучивается бесследно. Не буду приводить примеров — они общезвестны и легко обнаруживаются в такой — всегда на слуху — популярной музыке, как григовская. Наоборот, хочется напомнить о ряде пьес в серии «Лирические пьесы», где Григ углубляет интимное музанизированье у «домашнего очага» до ощущений «возвышенного», но не в высокомерном пафосе, а в скром-

ном восторге перед красотой действительности: и природы и человеческого сердца.

В первой тетради лирических высказываний («Лирические пьесы», ор. 12) — лично, гротескное — ростки: они пробиваются сквозь оболочку одинаковых шумазовских афоризмов («Wortart» и т. д.) и хрупкой «Арметтес», и неизвестно, пок луна одуванчика, «лётеть «Альбомного листка», или же сочетаются уже почти всецело но-григорьевские с народно-литопационными элементами в «Вальсе» и «Народном панце-думе» («Volksweise»). Истать заметить о своеобразном преломлении *валсавости* у Грига. Он называет, как и русские композиторы, чуткое первое средство «одуктоворить» богатой и выразительными поэмокностью ритмо-формулой *валсса* — уже изысканную бульварно-садовую прикосновенность, с одной стороны, и роскошью узора бравурной концептности, с другой — народно-песенными притонациями в лирико-преображенном лицом аспекте. Градация *валсса* — от питтально-поэтического и, порой, мимолетно очаровческого «почти стихотворения» до *валсса* — симфонического обобщения, от склерозности до глубокого раздумья, от затаяенного признания до пластически-картинико-великолепного пластичного становления объективно представляемых образов у Чайковского в шире, тем у Грига. Но зато у последнего в мелосе, гармонии и ритмике *валсса* попытке ощущается связь с североевропейским колоритом.

Ор. 37, «Вальсы-«капризы» (позование ужасное, сбывающее с толку «на салон» исполнителя, воспринимающих музыку по надписи на верстовом столбе, т. е. по заголовку, а не по питтонациопишу содержанию *), содержит замечательные по симфоническим идейкам откровения, плохо еще услышанные и на концепции эстраде, левомильельски, сдав ли не до сих пор (в пределах, мы видимых) не выявленные. Вообще в отношении исполнения Грига (даже и, пожалуй, особенно фортепианного концерта) разработались сверхвысокие манера какой-то «залихватской» эмоциональности, «эмоции парасатисты», — без выдуманных тональные оттенки многочилих лягушачий, «смахивающие» или пробегающие знакомой всем музикой. Слушатель, мол, ее все равно любят и пусть восполняет как угодно. Хочется дождаться возрождения интеллектуально-стилистически чуткой передачи Грига. Он этого все еще заслуживает.

«Лирические пьесы» (ор. 38), серия вторая, содержит, звено за звеном, красивые излучины грековской «вылупляющейся» из окружающих впечатлений мелодики. Здесь уже много моментов сосредоточенной мысли при общем тонусе общительности Грига. Тонкие наслояния народного лягушачьего благозвучия в рядом актическо-элегические размышления. Тут же Halling (пародийный сольный танец, требующий исключительной ловкости и молодечества!) и Springdans («прыжковый танец», групповой) — две хореографические жанровые разновидности, претворяющие которые Григ очень любил. В целом, повторю, данный спуск — лаборатория по изысканию «своего», отличающего от примесей, стиля речи и фортепианной выразительности народных диалектов. Этот процесс в Григе, постоянно наблюдаемый в его творчестве, сходен с характерным и для Грига и в его эпоху процессом соревнования норвежских народных языковых диалектов с норвежско-датской языковой культурой (как общепринятым литературным языком)**.

Третья и четвертая тетради «Лирических пьес», пожалуй, пестреют по охвату различных питтоцций, но в то же время с несколькими сосредото-

* Некоторая направленаность позываний вредила (очень!) и все еще продолжает предъявлять фортепианной лирике Чайковского.

** Народные хоты бы об известном движении крестьян-патриотов (mälstræver — народные языки) со ссылкой с языковедом Иваром Осесом (Ivar Aasen, 1813—1896), прообразом самобытного норвежского языка.

чепко-уткнувшимися думами-настроениями, в которых скапываются все более лирический отпечаток интеллекта Грига при постоянном *сердечном* тоне музыки. В сущности, здесь то и проявляется поэтическое начало: музыка становится стихией образной, но не иллюзорно-звуконодизайнерской-изобразительной. Обычное, чувственное отсутствует, тогда как любовь, любое «чувствование» в окружающий мир присутствует едва ли не вовсю, даже в народно-этнических фрагментах (в выражении соков земли).

Это опусы 43 и 47. В первом из них — албомино-изящная порхавшая «Бабочка» (вскоре ставшая одиц из популярных пьес, причем, кстати вымывать, исполнение ее Григом очень приближалось к тончайшей манере пианистирования своих миниатюр Скрибниана). «Птичка», элегически воссторженно-сдержанной позмости «Эроса» (*Erotik*) и северного весеннего солнечного луча («Весной»), вспыхивающего радость чувствованием. В пьесах op. 47 выделяется «Мелодия» сочетанием сердечности с вдумчивостью. Словно в мифе о Нарциссе напев рассматривает себя истородливо и ласково, в смеше потока гармоний (Григ подчеркивает определение *la melodia ben tenuto* — мелодия очень выдержанная), но то вспыхивающая в ослепительном удивлении, то опять усугубляясь в спокойном размышление. Halling и Springdans продолжают линию ассимиляции народно-хореографического мелоса в фортепианном аспекте*. А в «Вальсе-энкорите» — и преломление народных интонаций в проведение «непрязности» лично григовского элегического юмора: в грязях от изненести тоне старого скандинавского Андерсена — до искристых вспышек глубокой горести в оболочке тонко проходящей игры образов (как у Диккенса). И тут вновь напоминаю о «каризматичных вальсах» (вернее, *сократимых*) op. 37 и «меланхолическом вальсе» из op. 68 (девятая тетрадь «лирических высказываний»). В связи с пьесой «Эрос» (*Erotik*, Leo! molto) хочется упомянуть еще об одном Adagio у Грига в первом его цикле переведенных для фортепиано собственных песен, а именно о «Первой встрече» (*Der erste Møde*). Как в «Erotik», как в нескольких других любовно-созерцательных состояниях музыки Грига, изложение начиняется с сосредоточения, медленного развертывания молодежеской мысли к ее более и более взволнованному восторженному наложению (так и в популярном романсе «Люблю тебя»), от остановки в созерцании-удивлении перед прекрасным образом к полноте высказывания — раскрытия сердца на встречу красоте действительности (напоминаю о прологе и вокальном дуале «По скалам и фордам», где сердце поет на встречу природе, — одиц из возвышенных страниц григовской лирики). Более патетически-сурвый вариант транскрипции «Песни о первой встрече» дац Григом в op. 53 (*Две мелодии*). Очевидно, Григ, посыпая эстетическую ценность этого Adagio (здесь Lento), искал наиболее чутко адекватного наложения слышимой в сознании мыслью или отложившегося в душе глубоко восторженного впечатления. Но и независимо от данной пьесы его оба цикла «транскрипций своих песен» заслуживают тщательного внимания. К тому можно, в сущности, прислать и op. 34, два элегических пасхов, второй из которых — «Последняя весна» — фортепианное «ушодобление» одной из жемчужин григовской вокальной «светлой элегики», подобной античной примиренности с избежностью конца.

* Для четко-стильного исполнения необходимо знание танцевального рисунка и отхода — понимание динамики и «поступи» ритмо-натационный и ритмо-формы григовских халлангов, Springdans'ов и «скользящих» «погремых» танцев (*Getreten-Tanz*), равно как и акцентов их (например, искажено обрядовое упаковывание, «взвалочивание» атмосферы погремки). Из наиболее доступных способов — указания выше статьи о скандинавской музыке в дополнительном томе лексикона Менделса.

Ор. 54 — пятая тетрадь «Лирических пьес измайловской». Прелест разнообразия тематики равняется прелести решения каждого замысла. Романтика горных национальностей (*Юный пастух* — «Gjæltergut»), впрочем, еще «закорощена» чудесами простодушия «настстройки», но «горных перевалах» (*Кобольдский эвон* — «Klokke-klanc») всець свежесть в дилах распыляющихся, расстилающихся отрывков. Здесь же, в этой серии, бодрый крестьянских марии «Gangar» — одно из бойких и ярких отображений лиреческих сподобных пастуший. Поэтически-картические ритмы, жесткая поступь, задор наигрощий, влесно «сбивающие» акцентами кончики фраз, терпкие гармонические «пустоты» (сентимины из сильных долих) и «трения» — всюду во всем, как по финляндской живописи, так здесь, в звукоизисе, по границамней изобразительности — ощущение здоровья, жизненного разгула, полноты движния и интонаций пленэра, вскоре-мгновенных световых вздохах горных долин и нагорий. Но вместе с мышкой «Шествия троллей» (*Troll tag*) Гринг зараживает мало воображение норменских народных сказками о подземном мире и его хитроумном населении (дарит уши в музыке к «Пер Гюнту» найденных «звукописей»). В юром «Кобольде» ор. 71 и посмертно изданных трех пьесах для фортепиано — в сумрачно-полоритном, мистично-эзопиковом даже в *récit* — тоже шествия троллей (1898) вновь вспыхивают те же образы*.

Вслед за «Шествием троллей» следует одно из поэтических «сосредоточий» Гринга — романтически импрессионистский «Поктори», «стихи о почной лесной типине в широках в неи», — обаятельный музыка, еще более на мой вкус чуткая в смысле тонкости слышания изюма природы, чем популярный поктори из музыки к «Сну в летнюю ночь» Мендельсона, в котором при всей его обаятельности просачиваются «цитатно-романтическая картичная подсказка»: бытовые интонации охотничьих рогов. Но, разумеется, у Гринга та же мендельсонская, «от образов природы», линия поктори, чуть-чуть филдовская и, конечно, не шопешовская (*ночное лирическое душевных состояний*). Эзопториум следуют также насыщенное широкими полетами и неомиданистами *forte* впереди лесных «видений» среди тишины и темноты северино-легонидарного «Скерадо» — тоже из «пергюнтовских» пастореий.

В шестой и седьмой тетрадях «Лирических пьес» ор. 57 и ор. 62, неудачно построенных, очень немного звучат для меня скажко и поэтически волниующие. Не то чтобы здесь «мучили» перепева, но даже в элементах новоиздевшего слышится какая-то неубедительность, недотицтость. Например, пьеска «Ручей» (*Bækken*) примывает несомненно, как и только что упомянутое «скерадо» ор. 54, к школу «Эскизов природы и лесесных говоров», но в ней оторвает «люмье уркансий», слово в немецких «картинах-этуалах» первой степени трудности, где горечь учения смуглится «свхарном наихудшей из пощестей» — фальшивкой пассивностью.

Лишено скажко, ранних халликов в простодушии «сцедебных деревенских шествий» «Родника» (*Njævadø*): она принадлежит к досадно-показной патриотической затеяли Гринга и «скомпонована» из внешне механического сплелия обескровленных использованных ритмо-интонаций. Наиболее скажими в этих тетрадях являются скердообразные формы высказываний: в кавказской постуле скердо-вальса «Ола танцует» и в «слётности» шуманилизированной «Спльфиды»**. Но и в них заметны длини-

* Не заслужила ли эта мистично-эзоповая тяжелая поступь под воздействием восхитивший от оркестра «Сталло» Верди, где Гринг чутко подметил мастерство пользования «мистически-ориентальной звучности в пейзажных поэтических *récits*»?

** К нам привыклименять, продолжая жанр «альбомных листков» (еще с первой тетради «Лирических пьес» ор. 12), пьеса «Салон» из следующей, восьмой тетради, ор. 65

ети — признак не непосредственности фантазии для Грига и отсюда — неустойчивости, неупругости формы.

В восьмой тетради «Лирических пьес» изображение композитора, оставаясь, в сущности, на завоеванных позициях, вновь «мужествен», крепнет в своем. Прежде всего здесь наличествует звонкий солнечный «Свадебный день в Трольдхагене», т. е. в сельском доме композитора (*Bryllupsdag på Troldhaugen*), блестящий, из серии изумрудно-звонких маршей. Только здесь большие «солнечные», значит, чутко, но все же стилизованных оборотов, — в сравнении хотя бы с вышесказанными терпко деревенскими пантомимами (*Songaria*) — свадебного шествия из оп. 54. Свет, радость, оживление, веселье, лучистость, искристость, изумрудно-золотистый колорит зелени лугов горного пейзажа и все же мерность движений — слиты в этой запорно-звонкой музыке.

Контрастия этой финальной сочной картины данного опуска элегически-скорбная импровизация из фрагментов-ритмоизданий (развивающейся тоже во фрагментах — начатках мыслей, подхватываемых и отбрасываемых) «Тоска» — уныние, даже острее: «хандра», «смятенность души», мрачное раздумье (*Tungsind*). Форма, оригинально построенная на звенья-прекомледий «гвоздяющей мозг» идеи, убедительна и отвечает вполне психо-реалистическому замыслу этой премиальной для Грига вещи.

В тетради девятой «лирических высказываний» пленителей своей поэтической сосредоточенностью романтизм, но форма тоже вырастающий из одной пантомимы-попевки и тоже развивающей звено за звеном, «Вечер на горных высотах» (*Aften på Højfeldet*). Характерно ритмоизданиес в данной пьесе: многообразное преобразование любимейшего Григом мелодического хода с секунды на терцию. Необходимо дать наглядный пример:

В процессе развития пантомимы обогащается тонко учтенный слухом альтерациями, составляя в итоге колоритнейший лад.

К настроению «Тоски» (*Tungsind*) оп. 65 примыкает и сумрачный «меланхолический валс» рассматриваемого оп. 68, «*Valse Tranquillo*». Кожа-лецлю, злоупотребление сенсаций («возвращающее настроение») и длинноты из-за механических повторов мешают сосредоточенности музыки и распыляют ее. Нельзя не отметить, что часто в последних «лирических тетрадях» у Грига начальные пантомимы предвказывают афористичность «попевок» и лаконичность высказывания (за дело же схема довлеет над формой). Ряд окружющих опусков, где Григ работает над все более и более точным «выкристаллизованием» народно-песенных диалектов, как раз обнаруживает в лаконизме и «гравезности» материала. Это доказывает, что упомянутые « злоупотребления и склонности к повторам не являлись ни органическим пороком, ни тормозом на творческом пути стареющего ком-

поэзии. Причина лежит в отходе его от жанра «семейственной» и «интимно-галантной» лирики к все более углубленному слиянию себя с лирикой народной: процесс «общиществления» («объективации») личного сознания Грига неизбежно к реалистическому чуткому освещению своего языка сочными народными диалектами и, обратно, к интеллигентализации языка в новых художественных, созданных культурой развивающегося норвежского народа, формах.

Последний привычный лирический цикл (опр. 71) лежит по сути на дне домашне-сельской «покоя» — «Летний вечер», «Гашение леса» и прелестный отклик на «тролльскую» народную фантасмагию — юный, суетливый «Кобольд» (*Småtroll*), англ. *Puck*), словно шекспировский персонаж из «Сна в летнюю ночь» или из «Бури». В нем и закорыт истово деревенский Halling — новый вариант Tungslind'a, «Госкин» — душевной смиренности; «Мимо» (в первое, «Бончебю», *Forbis*) — явно «двадцатилетний» автобиографический фрагмент, рожденный на ощущении надвигающейся старости, — сумрачное *Andante doloroso*. И, наконец, что особенно примечательно, как из «прекрасного» далекого возникающие «Отзвуки» (*Efterklang*) — верофразированная ми-безель-ижмория ласковая «Ариetta», опр. 12, та, с которой начались серии «Лирических пьес». В сопоставлении этой прелести с предшествующими «волнами»: «Конечно!» (именно так звучит в заключительной своей странице *Andante doloroso* — *Forbis*) содержит исключительный замысел. Сердце композитора «сдавало», уступало старости. Архетип — воспоминанием — он прошелся со своей весной, с порой юности и молодости и ею завершил свои лирические высказывания. А между тем итогом его упорно свежел и мужественно искал еще новых путей*.

Я многое видел в григовской фортешианной лирике — и в оттенках нестрогий и в детализации отдельных путей — дорог и троп. Мне хотелось на примерах этой лирики лишь сакцистировать — на мой взгляд — существенное в Григе. Значительно подробнее необходимо будет остановиться на опусах 66 и 72. Что касается опр. 63 — «Норвежские паневы», то тут между лицевой настроенностью и лирическими высказываниями сквозь призму народно-песенных интонаций словно строятся мост. В замечательнейшем опр. 66 — «Норвежские народные паневы» — Григ в афористических транскрипциях песен уже находит новый, более чуткий путь освоения в фортешианских интонациях оссей родины, наряду с выразительно-эстетически повышенным отбором самого существенного в интонациях. В опр. 72 он еще совершивший выполняет те же художественные задачи, работает над пластическим претворением узорно и написано богатейших «изобретений» в области народно-инструментальных игровых импровизаций деревенских искусствников-скрипачей.

Итак, пьесы опр. 63, «Норвежские паневы» — переломный этап между романтическим отношением к народной песенности, с преодолением ее в различными образах и с «надстройкой» чувства (эмоционального тонауса), и между реалистическим ее достижением, что, как мы наблюдали, проявлялось у Грига в разные, особенно раскрытия танцевальности. Впечатление от «Норвежских паневов» (опр. 63): словно Григ пытается отождествить свое,личное с народно-повествовательным, народно-пейзажным и народно-жанровым отражением действительности. Я уже познал стилистику

* Григ по своей национальной общительности реконструировал свои «Лирические пьесы» до истинной афористичности: «шестидесят — шестье поло — моменты волны-сияно-созерцательного содружества» по выражению его единомышленника и друга — композитора и писателя Юхана Сверре, чтобы сравнять его «лирические высказывания» с брызгосенными стихами-«стремрами». Репера: «Из моих дневников».

взятых трех примечательных «эпизодов» на пути к решительному усвоению народной лирики — в целостном единстве без деления на романтическую оправу и обрабатываемый мотив — мостом к продвигающему преобразованию григорьевского стиля в ор. 66 и 72. В первой из пьес ор. 63 — «В народном складе» — Григ в tone эпического повествования развертывает целый образно-колоритных вариантов основного цикла. Манера его здесь очень напоминает примененные Глинкой инструментальные обрамления методами сказочно-эпической рассказа Головы из «Русалки и Лисичины» (говоря не об интонационном тождестве, хотя все-что близкое есть, а «сходство мастеров»); но у Грига в повествовании «инкрустировано» больше эмоционально-романтических штуков, чем в спектаклях в рамках эпического колорита изложения великого русского мастера. Иначе говоря, у Грига преобладает *баллада*.

Эта вещь у него во одиночку: обращение к героям саг, эпике рыцарства и поэзии скандинавов в противовес частому сосредоточению на диалектах крестьянской лирики манило воображение композитора (см. выше: итериеппо — поиски Григом былой Норвегии). Но в данном случае характерно стремление найти народно-балладный склад и сочетать наивность повествовательного цикла с нагромождением романтической «театрализованной» патетики. В более сдержаненных тонах сочинены: «Песня сторожа», под впечатлением «Мистера» Шекспира (в первой тетради «Лирнических пьес», ор. 12), «В tone баллады» (I Balladetone) в восьмой тетради «Лирнических пьес», ор. 65 и в ней же «Крестьянская песня» («Boudens Sang»), повествовательно-балладно романтизированная д., заканчивая в «тетради воспоминаний и прошений с былью»* — тоже повествовательно-балладное по споему тому же аллегорическое раздумье «Так однажды было» («Dergat engang»).

Если вспомнить о большой «Балладе» (ор. 24), то трактовка Григом этого жанра получается многообразной по характеру и стилю.

И вот тут же, в этом ор. 63, яркий бросок к реальности: поэтико-диалогическому языковому положению горных оастущих паслов (так называемый «Kühreigen» или «Tanz des vacches»), в традиции чуть ли не «Вильельма Телля» Россини, Григ контрастно выдвигает задорный «Крестьянский танец», остро акцентировано ритмованный, пронизанный «динамикой вспышивания земли и задором и буйством здоровья и полюокровия». Танец этот достойно примыкает к ранее упомянутым халлигам и образно сочным «демонстрациям деревенских свадебных «процессий». Григу теперь оставалось окончательно расхвать эти свои постоянно рвущиеся на волю интонации от классико-романтической оболочки и схематики, попробовав из них же, из «деревенских терпкого» матерала, пахнуть необходимейшее окружение и восполнение, чтобы не заволакивать их правдивой выразительности условиями отвлеченностей от живых впечатлений техники и не смутгать их грубой и суровой простоты, не спускаясь, однако, до наивтуализма. Так Григ естественно и неизбежно подошел к издавна ощущенному им складу музыки, открывавшему полную возможность художественного претворения в развитии крестьянских патований в их реальной природной сущности. Эти плодотворные лекания составляют основное содержание ор. 66 и 72. На них и оборвался навсегда — вместе с жизнью — творческий путь композитора.

Теперь остается, перед тем как перейти к сжатой одиночке вокальной лирики Грига, главным образом его художественной песни, ответить себе на один вопрос, далеко не праздный: ориентиром свежести и органичальности дарования — создал ли Григ новый фортепианный стиль и

* Десятая, последняя тетрадь, «Лирнических пьес», ор. 71.

вид романтизма? Ведь он же написал отличный фортепианный концерт, балладу, романсы для двух роялей, фортепианную сонату, полнокровную диалоги: сонаты для скрипки и виолончели с фортепиано. Казалось бы, вопрос немыслим. А между тем, он не только вполне мыслим, но ставит любопытнейшую проблему в области инструментализма: что обогащение музыки новым интонационным содержанием далеко не означает совершенства инструментального и вокального воплощений («материализации») сочиненного. Григ не создал нового фортепианного стиля. Он писал вдохновенную музыку, обнаруживая множество интонаций, еще не прозвучавших, музыку, исполнимую на рояле. Он обогатил пианизм сочленами, связями звучаниями, как предполагали в новом стилю и школе мастерства. Правда, база его личного пианизма — в основе *мюнхенской*, лишь с добавкой экскурсами в лиризм, но база еще не все: в изложении своем Григ чаще всего связан с школьно-академическими наивками консерватории и первообразованными Черни и Мошелесом, главная же его спортивность и первообразованность визуально-композиторский фортепианный «стиль».

Выдают это в частое наложение мелодий октавами, и тринадцатью, в тесное занятие аккордов, особенно в высоком регистре, и редко удачное использование среднего регистра. Большая же часть фортепианных колористических удач Грига вытекает из новизны народных интонаций и ритмов, чутко им преломленных. То же и в области оркестра. Обантельное музыкальное содержание звуки привлекательно в условиях весьма примитивного оркестрового, увы, тоже *переложения* этой музыки. Об оркестровом мышлении в оркестровом стиле Грига, правда, говорить не приходится. А о стиле григорьевского «вокала» говорить можно: тут дело не только в смежности интонаций и в новом претворении традиций Шуберта, Шумана и менее ярких романтиков, и в своеобразии закрепленного стиля и мастерства изложения. Думаю, в этом сказалась влияние супруги Грига — глубоко одаренной певицы Нины Григ, урожденной Хагеруп.

Каков же вывод? Григ действительно выдающийся прирожденный талант с исключительными интонационными воображением, по слуху его не связывал музыки в самом изобретении с конкретными звуковыми «носителями», проподавшими ее, каждый из которых обладает своим строем и колоритом интонаций и своими требованиями к композиторскому мастерству. Даже владение роялем было для Грига в сущности приспособлением к романтическому пианизму нового интонационного содержания музыки — за редкими случаями действительно «фортепианного творчества», и тогда — полное совпадение дактильного интонационного содержания с конкретно-инструментальными мышлениями. Как видим, вопрос был поставлен не зря: любопытство и интересна проблема!

В самом конспекте остается коснуться еще несколько специального вопроса — очень тонкого и сложного — о григорьевской гармонии, коснуться очень скруто, скорее для того, чтобы наметить его содержание, чем что-либо обстоятельно решить при данном состоянии материалов. Истоки григорьевской гармонии связаны с ядущей от итальянских «школ» (особенно неаполитанской) XVIII века так называемой *альтерацией* ступеней лада (главным образом минорного). Моцарт гениально суммировал этот процесс в чутко «продвинувшую». Дальше, ряд направлений: в Керубини, и Глинке, и Беллини, и Шуберт, и Вебер, в славянские авторы, в немецкие продолжатели мюнхенства. Тут же исплетается узлаца Мендельсон со своим «оссиянским» колоритом, и вот здесь начиняется Григ, весьма связанный с «оссиянством» и у Мендельсона, и у датчан, и у англичан, но обладающий

* Клаверный от *Klavierauszug*, т. е. «переложенный» в своем истоке, и притом еще именно «оперно-клаверный».

и непосредственном «чувством Моцарта». Тристановской альтерационной сети Григ остался чужд. Но на каком этапе или в какой стадии его «альтерационные навыки» становятся самостоятельным образованием и склоняют с твердостью и уверенностью юноши — для меня лично, по крайней мере, — новоизмюко. Виллот по ор. 24 — эмоциональная фортепианная «Баллада» — в энергетически-минорной сфере гармонии Грига плавают пленительно-оригинальные, воспринимаемые как личное, грязевое, интимное и становятся как бы колористически экспрессивными изъянами, рядом же с ними, особенно в ор. 17 (шорденские народные песни и пляски), ужо верхивший себя «ассоциации», ставший просто достоянием домашней биргорской потухшей романтики. Минор тут впавший, а пафос — чуть ли не видов Рейна из нароходных предсказателей. Но Григ все же растет, цветут его «альтерационные гармонии» и, не переходя в субъективистскую изощренность, начинают жить полноценной жизнью. А параллельно с ними росток за ростком (и особенно волнующее в песнях!) пробивается лирическая динамика через весь творческий путь Грига, пока совершенно изумительными «скакачками» она не переносит из «личного тонуса» в новый мир, в новый стиль «платонического письма», тесно, глубоко спаянный с реалистическим ворожко-крестильским искусством. Григ умирает, открыв и закрыв в ор. 72 этот новый путь. Так в общих, самых общих чертах обстоит дело. Открытия Грига начинают жить своей жизнью у ряда композиторов современной музыки, но более не обязательно как «владение Грига», наоборот, чаще как на линии дороге найденное сокровище человеческой художественной мысли.

ВОКАЛЬНАЯ ЛИРИКА ГРИГА

Характерное

«Как жаль, что Вы не сможете понять прекрасный рассказ — в стихах — «Haugtussas» Гарборга, откуда заимствованы песни. По своей достоверности, простоте и глубине, по своей не поддающейся описаниею красочности — это шедевр. От Вашего тонкого взора эти слова не укроются, что эти поэмы существенно отличаются от моих прежних...»

На письма Грига к композитору-пианисту Оскару Медлеру от 7 июня 1898 года (см. «Die Musik», VIII, 12, стр. 336).

Речь идет в приводимом письме о замечательном по своей свежести цикле художественных песен Грига — об ор. 67: «Дикий горн» («Haugtussas», песенный цикл Арие Гарборга)*; о точности перевода в отношении содержания и в отношении демонстрации Григ очень заботился, тему главным

* Гарборг Арие (род. 1851), норвежский писатель, сын крестьянин, отлично знавший в реалистических отображавший народную жизнь. Принимал большое участие в борьбе между сторонниками латыш-шведского языка в основном народного норвежского диалекта (Landsmålet), на котором большей частью и писал свои романы и повести. Собрание его сочинений было издано в русском переводе в изд. Сытина в 1911 году. Григ, всю жизнь вырабатывавший в своем творчестве народно-норвежский музыкальный язык, очень интересовался произведениями Гарборга и его стилем.

образом и воспринято письмо. В этом цикле сочетаются тона психологически чистые черты при общеподлинном характере музыки, со стремлением к пародийной ясности и — негорючо было бы сказать — простодушию, а точнее — к освежающей образно-реалистической лирике, т. е. к красивой, доверчивой общительности. И потому чутко (как у Шуберта в «мольбертном плясе») выраженное чувство любви здесь особенно лишено чувствительной мглы, но становясь, однако, от этого внезапнейшим, и несущим теплым словом, так, как и в народной лирике!

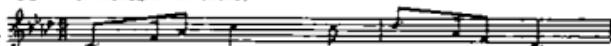
Свежесть чувства веет от всей музыки цикла из «Fausttussao», как от ягод черники, столь вкусных, о которых так поэтично-наивно рассказывает девушка-настушия в одной из песен («Среди черники»). Здесь же, в этой группе, и такие женечкины григорской лирики, как «Любовь», популярный Коаличный танец («Kiddenes Dans»), «Сладчайше» («Mfdes»). Да что говорить — в толкой последовательности «стадий» чутко изложенного совсем «краткого романа» музыка передает самое человеческое существенное в этико-лической своей сдержанности, глубже и проницательнее объемистых «томов слов» о любви. И нет тут лишних песен; нет пустоты в их тесном сопоследовании, в развитии «душевых событий»: «Завлеченые» (в тонусе романтической баллады-песни), «Датя горя» — поэтичнейший портрет любимой, созерцание, восхищение. В спокойном, витническом сдержанном восторге, сдаю, таится глубокое волнение, которое выдает время от времени широкое дыхание интонаций, например (piano, allegretto tranquillo):

Следующий «эпизод», вернее, стадия деревенского романа — «Среди деревни», прелестная пастораль, в узоре которой вложено признание себе самой в своем чувстве. Юмор. Смехость. Иностиль. Отмечая краснавое проявление характерной интонации, — словно дуга радуги, — в ноту*.

В четвертом эпизоде развернуто «Свидание» (Andante espressivo) и доверчивае любовное самооблажение. Пятый эпизод: «Любовь» (Elskov), вершина счастья, поскольку оно будет длиться для «пойманной птицы». Музыка чутко передает смены восторженного переживания и глубокого размышления. Далее, как разно-прихотливое в народном складе своего рода интермецо: «Козлячий танец, песня-сирко» (6). После нее наступает «Злыдень» (7) — снова выразительное Andante espressivo. Чувство еще пламенеет, но париду с ким в сердце уже гнездится предчувствие непроприемной беды. Это замечательный монолог девушки, перед которой заходит солнце-счастье, монолог пойманной птицы, вовсе не желающей улетать из пленя, хотя плен уже кончился. Для меня здесь совершеннейшее по своей внутренней красоте звено цикла. Заключение — романтическая лепная элегия одиночества на светлом фоне (ни-мажор) вечно странствующего горного ручья. Стилизация «шубертизма» тут нет, но музыка достойна была бы Шуберта.

Я выбрал этот мудро-сосредоточенный цикл, насыщенный глубоким, но сдержанно выявленным чувством и волниющей правдивостью «поэтического повествования» как точку отправления для дальнейшего, более общего очерка о вокальной лирике Грига. Он сам отметил данный ор. 67, как песни, не похожие на прежние. И это несомненно — и в целом в в

*3 в {Интонационная схема}



б {Интонационная схема}



В пятой песне дыхание шире и полнее — любовь в полноте цветения: основная интонация воспроизводится в постепенном восхождении до интервала цецимы: ре, фа, соль, ля... ре, фа, ля, до..., фа, ля, до, фа... Плисовая песня (6) теряет основную лирико-драматическую интонацию. Зато в следующем, седьмом эпизоде «автоматия обольщения» (см. 1) снова возвращается, но в ином контексте. Это «досадный день», день обидных предчувствий: «он» больше не приходит. Заключение (8) — дума под мерное журчание горного ручья о покинутости и одиночестве; элегия на фоне идилической звукосмысленной магии. Интонация обольщения и расцветающего чувства преломляется в драматизированный скорбный стоны, например:



деталих так. Хотя говорить нельзя, что в предстоящих многочисленных об-разах вокальной греческой лирики есть нечто, в отдельности, возможно, в превосходящем взятый разрывом тот или другой эпизод «Цезарушки горя», но во льшине только светлый ор. 44 — из жанра странствующий горя» — и приближается к ор. 67. А все же в этом довлеет «По склонам и фьордам» — приближается к ор. 67. А все же в этом довлеет красноречие персонажа эпизодов. Здесь же — тесно спаянно *стадии* чувств — простая драмы жизни, глубоко содержательная по своей — повторяю — альтернативной душевной красоте, особеню запечатленной в седьмом эпизоде. Замечательная выдержанность «языка и стиля» (за очень, очень малыми исключениями и срывами) усугубляет ценность музыки и делает данный цикл действительно образцовым примером взаимности и «чувствия меры» композитора в первом полной художественной зрелости. И еще: характерно в ор. 67 преобладание «динатонического принципа», именно принципа, лежащего в основании музыки, что очень существенно отметить, так как привычно характерно греческое связывает с «общей звездой алтернативы», плотно хроматизирующей ткань.

Как в только что рассмотренных пиклах, так и повсеместно в вокальной лирике Грига слух самых различных людей почти всегда непосредственно различает чуткость и интимность выполнения композитором точайших оттенков человеческих эмоций. Григ умеет в одной-двух поэтико-музыкальных нотоподиумах схватить и передать существенное данного текста и наиболее образное в нем. Развивая эти основные «обобщения» по всей композиции, он, естественно, уже взволнованы ими восприятие слушателя, ведет его за собой в свои замыслы, в детали раскрытия лирического содержания. Как во всей музике Грига, так и в песенно-романском ее строе эмоциональная чуткость и уточненность сохраняют испытание нотоизданий и классическую закономерность форм проявления: они (чуткость и уточненность) звучат в конкретных, убеждающих своей жизненностью осязательностью, даже поглядностью образах и в настроениях, отвечающих простейшим каждодневным откликам большинства людей на окружающую действительность, будь то в природе или в домашней среде. Одна из причин естественного воздействия музыки — вокальной особенно — Грига на слушателей заключается в этом прекрасном качестве. Из восхищений от природы, быта, от взаимоотношений людей и из жизни их сердца Григ, вовсе не будучи натуралистически настроенным художником и не гонясь за плодотворной звукописью, умеет выхватить и восплотить то главное в явлениях или психических состояниях, что в свою очередь «при соприкосновении» с ними опутало бы сердце и пошил бы интеллектающего чуткого человека: в этом «совпадении» идейнейший еще одна важная причина непосредственности воздействия искусства Грига. В обеих причинах-качествах его творчества очень сближается со склонными свойствами у Чайковского. Отсюда взаимная привлекательность друг к другу у обоих композиторов.

Свои песни и романсы Григ сочинял преимущественно на тексты скандинавских поэтов и писателей, как норвежских (Ибсен, Бьересон, Мунх, Вилье, Мое, Краг, Гарборг, Бруп), так и датчан (Виштер, Аандерсен, Драхман и др.). Песни в стихах немецких поэта (Гейне, Шамиссо, Уланя) не-многочисленны, но среди них уже такие замечательные «находки» раннего Грига (1863), как образно-драматургически истолкованная «Старая песня» — (Гейне), как сумрачно-патетическая «Кроется в сумрак туч свинцовых» (Гейне), как сосредоточенная, проникнутая пропней безысходности «Что мне сказать» (Шамиссо) или гейневская же «Стоял я в мрачных мечтаниях», свидетельствуют о несомненности влияния Грига в немецкую романтическую поэзию и в культуру песни, а значит, о тесной и глубокой связи его юных опытов с великими предшественниками. Эта связь проходит

и дальше сквозь творчество Грига в области лирической поэзии, несмотря на все глубокие и сильные проникавшие в его музыку влияния норвежского крестьянского искусства и поиски национального музыкального языка в формах его выражения, что несомненно стояло в связи с широким общественным движением в защиту народно-крестьянского диалекта, как подлинного языка Норвегии, против датско-норвежского литературного языка. И все национальное, как и ярко личное в вокальной музыке Грига не заминулось в узком «самодовлеении», а оставалось всегда формой выскакивания общечеловеческого эмоционального образного мышления, выходя за пределы всего лишь «местного» значения.

Отпечаток, пусть сперва чуть уловимый, григовского интонационного своеобразия, григовской манеры чеканить цепь (словно гравировать его), наконец григовской ритнической свежести дает себе знать с первых песенных опытов, пробиваются сквозь все влияния. Бывает, что по всей своей видимости, всем своей конструкции и интервальному строю мелодия представляется чуть ли не цитатой. И вот, едва-едва уловимый оборот интонации и ритмическая деталь: перед нашим слухом Григ, родной, задушевный поэт-музыкант, чуткий психолог.

Можно сказать, что, будучи источниками и непосредственными впечатлениеми тесно связанными с немецкой романтической песеной лирикой, Григ не подчиняется ей до степени робкого ученичества. Она для него — родственная поэтическая сфера, богатая сокровищами быта, наконец культуры европейской среды, благодаря которой его песни не замыкаются в узкие границы скандинавского национализма и народничества и всегда будут «освещены» широкогоризонтным европейским интеллектуализмом. Но в то же время Григ не хочет повторять бородянное Европой (так, в его творческом методе «шубертовское», конечно, наличествует, по это слове шубертовское, не стилизация и не маска, шубертовское, как принцип). Не хочет он и прослыть лаконичной провинциалом, подбирающим в музыкально-интонационных словарях стареющей Европы вкусные обедки. Это «свое», это «терпкое» в Григе спелись умники Лист!

Песенная лирика Грига числа с собою новое качество уже тем, что противостояла вагнеризму и не шла по тропинкам безоглядного субъективизма, горделивого одиночества, самодовлеющего самовнешка и по пути замуравливания творчества в оранжерейных культурах урбантистического эстетства. В данном отношении Григ вовсе не боялся быть самим собой и не создавал себе кумира из всякой текучей моды и из предисказаний чуждого ему вкуса. Григ всегда держался пожелания, в 1870 году услышанного от Листа при встрече с ним в Риме: «Продолжайте, скажу Вам, у Вас к тому полное основание, и — не позволяйте себя запугать!». И Григ в письме к родным, рассказывающая об этом, добавляет: «Эти последние слова имеют для меня бесконечно важное значение. Это нечто такое, что я называл бы благословением. И не раз в минуты разочарования и горечи буду я повторять себе это слова; я уверен, что воспоминавши об этом часе будут поддерживать меня волшебной силой в дни испытаний». Лист сказал Григу приведенные здесь слова поощрения после того, как сам с листа сыграл его фортепианный концерт*.

Связанные своим музыкальным воспитанием с одним из центров европейской музыкальной культуры — Лейпцигом и во многом обязанные западноевропейской культуре, Григ вместе с тем оставался «северным ав-

* Оба интересных смысла Грига и родителям из Рима с однажды, живым в природе, связанные с Листом и имя Листа напечатаны в сб. «Форварды» (№ 2). См. сноску на стр. 266.

иаром» — добродушным, но с большой силой внутреннего сопротивления, крестьянским старомодным и пуритански присущим, несмотря наирующую изысканность своего мелодического дара и утонченность (от чистоты, а не от надуманности) гармонии. Зато в итоге он стал «одинокий» для скандально-шокистов. [...]

Вот почему далеко не все самое ценное, само чуткое и самое проницательное из богатой духом и душевностью песенной лирики Грига вошло в широкий обиход исполнительства. В большинстве случаев «непопулярные» неизвестные соцерзательные и вдумчивые, «строгие по называемым песням и романсам и даже не все оригинальнейшие, а скорее те, что органически преуспели вытекали из знакомых и привычных интонаций шубертовско-шумаховского лирического наследия (также ведь очень количество ограничено усвоенным). В особенности же та доли григовской романтистики, на которой лежал отпечаток чувствительной эротики, стала культивированной и потерявших свой умственный блеск салонах европейской интеллигентции. Эти вещи, далекие от глубины и вызывающего чувства основной линии вокальной лирики Грига, действительно простой и сурочно-песковатой, стали еще при жизни композитора до наизнанки исполнительскими опошленными и «дурно-вкусными». Родаки «против Грига» в художественно-интеллигентской, на критериях «тонкого вкуса» воспитанных кругах европейской интеллигентии во многом были вызваны позицией «непопулярного» в исполнительской среде Грига, т. е. его произведений, выходивших за грани григовской привычного. Особию же Грига, упорно искашего «музыкального диалекта», отчечавшего исконному народному языку норвежского крестьянства (*Landsmålet*) и реально-психологического отражения в стиле своей музыки крестьянской действительности и душевной жизни.

Вообще «теорическая лаборатория» и путь Грига от инстинктивного отбора необходимых для его роста явлений до осознания цели и смысла своей деятельности, от внутреннего сопротивления всему чуждому и лемешему до полного овладения своими возможностями не так прост, как принято думать об этом композиторе-участнике. Имеющиеся цитаты в упомянутом не раз автобиографическом очерке и в письмах, а главное — пристальное вслушивание в становление его музыки позволяют расширять многое, что скрывали скромность и пуританская сдержанность Грига.

За всем этим, если перейти к непосредственному впечатлению от его романтико-песенной лирики, оказывается, что редко где в любом из последних наилучших произведений своих Григ не иллюстрирует нас своей искренностью и повторяя своеобразной выразительностью, так непроизвольно вынызывающейся. Таковы «запомни»: «Сон», «Люблю тебя», «В лесу», «Принцесса», «Лебедь» — выбираю «сугубо романтические примеры рядом с романтикой северной баллады и «образцовые» образцами соцерзательного размышления сквозь призму пасхи, внушенного природой. Точно так же и «Лесия Сольлей» остается образцом проникновенной задушевной северной идиллии — современным отражением лирическости древних саг, а «Осенинин бурят» при всей, казалось бы, старомодности отпечатка осениновски-менденельсонаской романтики еще долго не потеряет силы воздействия благодаря столь родной для человеческого сердца символике обрядов «времен года» и душевных состояний и контрастности ощущений злобы холода и ласки «привета», серой сумрачности в свете, возрождающего изиль. И было бы непростительным разочарованием осуждать популярнейшие песни Грига за то, что самобытнейшие характерные черты его творчества порой в них окутаны еще сторонней оболочкой и что душная и «пыльная» атмосфера мещанином плещеной окружающей интеллигент-

ско-обывательской городской среды время от времени не давала проникнуть в музыку Грига спокойному горшому воздуху*. Это тем более непростительно, что разве не является для композитора пивоющей удачей, когда и высокие мысли и сердечность и своеобразие гения совпадают с «гадкой» или даже с попаданием в тот слой интонаций, который вызывает всеобщую отвращительность, отжимая душу и интеллекта в когда, таким образом, лично инициативное в искусстве соединяет с общественными. В подобного рода походящих есть нечто шубертовское, простое и высокое, реалистически образно и художественно, эстетически глубоко ценное. Это шубертовское не однажды встречается у Грига, и вот эта же сфера популярности составляет лучшее, что им достигнуто.

Но есть и область песен Грига, где мысль его влечется к вершинам самого-бытного мастерства, не становясь, однако, на путь импрессионистской обособленности личного сознания. Циклы, где люди и природа его родины становятся властью музыки посредники мыслящего человечности, остаются почти неизменными широкой публикой. К ним относится оп. 44 «По скалам и фьордам», стихи датского поэта Гольгоре Драхмана (1846—1908), человека стихийной психики с мятущимся душевным и интеллектуальным сознанием, но безусловно одного из ярких представителей Дании**. Этот романтический круг воспоминаний о странствованиях безусловно отвечал психике Грига и вызвал музыку, которую я называл бы «музыкой открытой души», — напресторону потоку впечатлений — пот так, как бывает, когда в горах оплавляешь тропой за тропой или в море плывешь «за парусом!» О другом спомежайшем цикле из «Haugtussa» Арие Гарборга речь была. Просто очаровательные семь детских песен, оп. 61, на слова Рольфсена, Биренса и других, очаровательны сочетанием простодушно-наивного тона с чертами великолепнейшего григовского психологизма, ощущаемого всюду, даже в терпких интонациях крестьянского грубовато-примодущего юмора.

Волютуют сердечностью песни из оп. 33 на тексты норвежского крестьянского поэта Альмусена Олафсена Вицье (1818—1870), одного из мастера-переводов (искусственник подлинного норвежского языка). Здесь: «Старая мать», «Бора», «Пирень», «Израильтянин» и одна из жемчужин григовской лирики — «Последняя песня», дивно великолепнейшая своим глубоким, правдивым касанием сердца элегии. Разнообразие лирических оттенков и стихов различных поэтов Григ объединяет через свое проявление в душевный мир людей и существенное в этом свое: чуткость и ласковость касания радостей и горестей чужого сердца, осторожность прикосновения. Это и передается людям и ими особенно ценимся!..

Мысль композитора, охватывая покруг все, что могло быть для нее повседневными окрестностями и буднями «печатлений», слышит в них исхода еще и еще новое, уекользывающее от других, потому, ис теряя конкретности музыкально-поэтических образов (любопытно, что уже один из первых инструментальных опусов Грига — третий — посчит название:

* Ведь один из психологических лейтмотивов и скандинавской литературы — «бенебориско-григовского времени» — противоположные свежести народного склада жизни и образов, просветляющей и захищающей душу и духовность человека, северной природы, особенно горных высот и склонов, — жизни городской буржуазного населения, запутавшегося в лицемерной морали и в чувственности. Недаром бесконечные высокопоэтические образы, связанные с народной фантазией, вызвали в Григе столь чуткий отклик и еще более побудили в нем и своеобразную и свежесть содержания «музыкальной речи». И это не только в музыке «Пер Гюнта», но и в романах на норвежские темы.

** Прекрасны его «Песни с моря» (*Sange ved Habet*), 1877, я замечательно (проза) «Истории моря и берега» — морские рассказы. О нем у Брандеса и в «Истории скандинавской литературы» Ф. Б. Гора (М., 1894).

«Пoэтические картины»), переключает это «будничное, близкое и родное, из сферы узкобиогенной в общечеловеческий эпитетик», в понятную широчайшим словом людям правду о сердце, иссказанные высказанием. Стоит в данный момент вспомнить вслушаться хотя бы в «Кольмельмюэ Грига и в то, как он отыскивает чувство материства и чувство утраты дорогих людей и сиротства.

Напомню о «Кольмельмюэ», на текст порвейского поэта Андреаса Мунха (род. 1811), чья искажая, забытая «настроение-лирика» отвечала сходным чертам в литургии Грига. «Кольмельмюэ» эта (подтекст указывает сына) находится в одном из ранних его романтических опусов — в девятом, следовательно, относится к 1865 году. Сосредоточенностью своего остигнутого ритма она производит впечатление единой ли не равной знаменитому робеволь-мажорному фортеинианному прелюдию Шопена. Не уступает «Кольмельмюэ» (*Vuggesang*) «Горе матери» (*Moderstörs*), оп. 15, № 4, поэзия, сочиненная в 1870 году на текст датского поэта Христиана Рихардта (род. 1831), стихотворением которого присуща сердечность и вдумчивость глубокого чувства в сочетании со вкусом и пониманием чуткой отыскивой формы. Григ пытал для выражения чувства безвозвратной утраты и еще не остывшего воспоминания матери о глазах ребенка медленно межного контура, обиваящую столь же искаженно вращающейся вокруг напева образной «блокающей» фигурацией. В одной из последних своих аттерлей лирики (оп. 69, № 5) Григ возвращается к теме утраты (*У матери матери*), созданная в простейшем — почти речитации — напеве целий мир памятных всем, кто чутко переживал потерю родного существа, состояний: материнскому же горю Григ нашел выражение еще более глубокое, сильное, трагичное, особенно своей «тишины высказывания» в песне: *Мать поет*, оп. 60 (*Molto andante*), тоже почти речитации, притягивающие внимание к тому, каково ощущение жизни и т. д.); резонанс человеческих чувствований в лирике Грига глубоко отыскивается, чуток и подчищен художественному чувству меры и формы.

Не буду останавливаться на остальных колымельмюэх и «околоколымельмюэх» песнях Грига: это — повторяю — целый мир точайше выявленных сдвигавшихся состояний. Мне хотелось только показать область реально-психологических наблюдений композитора в одной душевной сфере, в разрезе — через весь его творческий путь. Можно так раскрыть еще другие «слон переживаний» (чувство природы, любовь в различных стадиях ее, полноту ощущения жизни и т. д.); резонанс человеческих чувствований в лирике Грига глубоко отыскивается, чуток и подчищен художественному чувству меры и формы.

В своих отставках, в своей отыскиваемости на близком, на ежедневно-поступном в человеческом сердце Григ проходит мимо патологического и чувственного. И потому, где психика самого композитора очищается через касание «народного сердца» от мелочного мещанского привкуса, от «вариантов» обычных формул сентиментального соболезнования или восторга и насыщается суровым северным пристрастийским жизнеощущением, закаленным упорной борьбой с неподатливой землей среди гор и скал и о капитанской морской стихией, его лирика становится отражением большого и глубокого чувства, концентрируясь, премя от времени, в лирико-эпических циклах, образно-идейно обобщенных. Можно сказать, что не только шиллы песен, но вся, например, музыка к «Пер Гюнту» явилась концептуацией отставок и размышлений Грига от «странствий» в окрестах сердца людей своей родины, и, в сущности, эта музыка объединила в сжатом лирико-эпическом тонусе то, что индивидуализм Ибсена не смог собрать в данной пьесе.

Дело не в обязательности *цитат* из народной музыки и не в так называемом национальном колорите, т. е. не в «экзотическом» для иностранца слухе материала. Это было бы узким определением национального в Григе, именно, с позиций иностранца, наблюдающего лишь «экзотическое». Очень норвежские, очень народные чувства Грига часто находят свое музыкальное отражение в очень романтических общеевропейских стилях и формах эпохи. Таким интонационным словарем тогда выражали чувствующее, и не мог Григ его тужиться и обособляться в замкнутом диалекте. Но именно свое родное, норвежское в Григе вносит «новую жизнь» в привычные обороты и свое отношение к своему «передачу» их, что чрезвычайно проплывается в деталях его «очерка», казалось бы, еле заметных, по существенных, ибо мало заметное как раз и является в музыке элементом, определяющим «липо композитора» и очень яко в всюду слышимым.

Вот в данном отношении, как и Чайковский, Григ глубоко и своеобразно национален, и иностранцам легче бывает усмотреть необычное, оригинальное и новизне материала, заимствованного из народных музыкальных диалектов, чем почтвовать своеобразие композитора в «формах общеевропейского художественного стиля», дающей эпохи. Сила Грига в том, что даже в пределах современного ему романтико-интонационного словаря его музыки, благодаря элементам, почти неувядымым, и личного, и народно-норвежского звукоязыка, находила себе своей стыдливостью сочувствие всюду, куда начинала ороняться. Григ, всю жизнь учась сочинять по-норвежски, постоянно переплавляет уако национальные формы выражения, даже более того, фольклор скандинавские, местные музыкальные диалекты, в дальнозоркие обобщения, включаясь в основной современный ему поток европейской культуры, но оставаясь норвежцем: в этом отношении он всецело вместе с Ибсеном и Бьернсоном в потому с ними вместе вступает в число европейских известных и, далее, уже мировых деятелей искусства.

И оказывается, что эволюция его творчества, столь, казалось бы, широка и удальливая, гладкая, отмечена резкими скачками — от опуса к опусу и даже внутри них — скачками от подчинения европейской учебе к своевольным оборотам мысли, от повторов «общеевропейиков» к независимости вариантов еще всем привычного, далее — к трудной борьбе между узко националистическими «провинциальными» тенденциями, к осознанию национального как нормы общечеловеческого душевного становления на народной основе. Душевно отзывчивое преобладает в эмоциональной «красочности» музыки Грига, являясь, конечно, идеологией. Поэтому я сознательно подчеркиваю душевную отзывчивость как акцентное качество, избегая определения интеллектуально-эстетического и умозрительного порядка: Григ мыслит, но Григ не мыслитель, как Бетховен или Чайковский или Брамс, или Танеев. «Память сердца» и дума о сердце и сердце — все-таки — основное качество его в данном смысле импровизационной музыки.

Но и это еще не все. Противоречия григовского творчества, особенно интересно сказывающиеся в «лаборатории вокальных его интонаций и форм лирики», лежат глубже. Мелкобуржуазная стихия в своем скандинауском облике, надевая лицу национализма, держала в очень крепких тисках сознание Грига: в поисках национального характера для своей музыки он не раз попадал в плен обывательско-патристической осмысли и национализма мелких городов с их провинциальным кругозором. Национальной эпохой как широко развитой концепции, — словом, «Руслан», если взять масштаб Глинки, — Григ создать не мог. И вовсе не от «империалистичности» привычных ему форм. Его экскурсы в «старую Норвегию», в народно-эпические и рыцарские саги, паномец, его крупные полуора-

ториальные олусы свидетельствуют о его стремлениях выйти за грани только лирического «чувствования». Стремление это было очень искречено, а не официальными только выполнением диктуемой государством и общественностью «программы». Но ему нечестивы насытить большие вокально-инструментальные формы, как только там приходилось выходить за «звезду лирических монологов».

Естественно, что народная песня, музыка и особенно танец были для Грига не «темами для обработки», не мертвым наследием первобытных стадий искусства, а живой здоровой действительностью, в которой он и нашел опору. «Вылучивание» под влиянием народного мелоса своеобразных черт григорьевского вокального стиля обуславливает постоянное опущение струн скрипичного звучания в его лирике. Это очевидно. Но еще более ясно, что Григ, поднявшись над городским мещанством, не остался в плену у крестьянской собственнической стихии, а почувствовал в норвежском крестьянстве то, что в свое время блестящие сформулировали Зигельс, — зарядной, просветленной психики, может быть, и не осознав этого явления идеологии. Отсутствие у норвежского крестьянства рабской крепостнической психики, обусловившее иное качество чувства природы и отношений к природе, и своей колорит быта, семейственности, в следствительном, и народного искусства, как образного мышления, конечно, придало всему северному романтизму особый отпечаток здравости, трезвости и реальности — действительности чувства, а не воображаемых и, в частности, только индивидуалистических поисков *прауды* чувствований, которая подменялась чувствительными нескончаемыми переживаниями.

Вот эта «инакость» составляет главное и самое ценное в музыке Грига, самый драгоценный дар, полученный им от касания психики норвежского крестьянства и его искусства. Отсюда рождается и постоянная свежесть, и преодоление чувственного, и ощущение *возмыщенного*, что всегда от самых простых вещей Грига исходит и что является высшим эстетическим достижением его музыки и ее оправданием. Словами трудно определить эту «инакость», и я понимаю, что в своем стремлении ее выделить, проанализировать и рассказать о цей иду во многом ошибуюсь. Но таковые трудности возникают от трудностей перевода звуко-языка на язык аналитирующей мысли (давно же, что даже переводы с одного словесного

* Напоминаю о многих моментах превосходной лирической картины музыки: в «Норвегии» (оп. 42) декламация с оркестром, с «речитативами» (ритмо-декламацией «на тоне») в конце. Текст Бьеррисона. Содержание на основе древней саги; в «Возвращении на родину» (оп. 31) — тоже сага по тексту Бьеррисона (мужской хор, баритон-соло, оркестр); в пьесах для хора с капелла — свободной обратной древнейши норвежских культовых молодой (оп. 74); далее: в сценах из неоконченной драмы Бьеррисона для голосом-соло, хора и оркестра «Олаф Тригвасон» (это экскурс — опыт музыкально-ораториального воссоздания национальной саги), оп. 50. Всюду: заполнение формы риторическими орнаментами «пустотами», всюду чужое обычно Григу патетическое многословие, а главное — «вездитность» концепции, блуждание мысли, словно ей не за что ухватиться: там оно и было. Бьеррисону легче было в словах утверждать, должны же примерах величия было. Музыка же может — как искусство *настоящее* конкретного жизнеощущения — и жизнеподательность — нет сомнением, если вокруг общественно *сущее* уже заключает в себе реальное большое чувство, большое содержание, а не одни лишь словесные возвещения. Точно так же поклонники романтизма и драматургии легче было литературу «перенести» под бытовые противоречиями и конфликтами, выше у них находила себя культура слова и традиций, а также гибкие формы романа и драмы. Григу же надо было еще создавать все это в музыке, если он желал не подорвать самобытностю и музыкальным драматургием Европы, а обосновать форму подлинно широким смыслом и чувством действительности. В отдельных моментах музыкальных «экскурсов» в старую Норвегию эти ростки уже палило, особенно, где его романтическое воображенное приходило на помощь: и вызывало яркие картины на современной крестьянской основе. Например, заменяющая сцену обрядовых плясок с хором вокруг, около и над огнем в «Олафе Тригвасоне» (III сцена) или в трумфальном марше — в «Сагурде Норсальфере» (музыка к драме Бьеррисона, оп. 56).

языки на другой языке всегда несовершенство¹), так как реальность ее лежит — интонации, столь яркое по своей природе, трудно поддается точному описанию. Как бы ни было, в исторически закономерной «инакости», и сочетании ее с условленными Григором лучшими качествами европейской песенной лирики кроется несомненность своеобразия музыкально-вокальных поэтических образов — то, что слух всегда безошибочно определяет как грековское.

Народно-национальное в Григе спасло его от салонного эпигонства первоначальной шумицкой романтики и от влияния пушкинского субъективистского психологизма из «тристановских оранжерей» (Гуга Вольф). Все, что в лирической песенности Шуберта и Шумана поднимается над всяческими личинами европейской мещанства и принадлежит вершинам человеческой культуры, составляет и в лирике Грига ее высшее достоянство. Остававшаяся юнионистской, его лесенность лишена местной национальной «оторванности» даже там, где можно усмотреть ее невольную идеиную ограниченность.

В самом деле. Психологический масштаб и горизонт григовской лирики меньше и теснее шубертовского. Григ при своей, казалось бы, неподыбимой недостатков мелодического, ритмического и гармонического изобретения все же не расточителен. Он скорее *меняет* своим излюбленными оборотами, чем безоглядно разнообразен. Правда, свежесть основных элементов, из которых образуется оригинальное интонационное ядро его музыки, настолько привлекает слух, что обманывает и воображение слушателей. Но по существу дела Григ в сражении с лириками-расточителями типа Шуберта и Шумана — бережливый хозяин, любовно и тщательно возделяющий каждую частицу, каждую долю своего в общем небольшого круга интонаций (безусловно, характерно *сего*, чем он для нас — Григ). Расстояния от... — до... такого размаха, как от «Лесного царя» до «Форели», отсюда до «Странника», от него до «Липы» и, наконец, до «Двойника», для Грига немыслимы!

Упрекают Грига даже за одисобразие и повторимость его личного григовского тонуса. Да, круг основных интонаций мал, но их число не означает еще прелести их возможностей. Их упругость не слишком большого напряжения (и не той силы страсти) веле сдерживаемого чувственного возления, как у Шумана!), но упрек этот все-таки слишком поверхностно обобщенный, в особенности в отношении песенной лирики. Полугород сотен не достигшее число песен и романсов Грига (даже считая фрагменты из крупных опусов) заключает в себе не так уж мало разнообразных по замыслу и целестремленности произведений. Конечно, разнообразие это обусловлено камерно-изысканной детализацией основных психологических «показателей» излюбленных настроений — и все как вариантов «руководящих» соответственных интонаций. Эти пастроены вызывают варианты интонации и сами в свою очередь вспыхивают привычно «бродящими» в сознании композитора любымими оборотами, — явления « passifного », подиального предшествующим напряжением творчества, естественно посещающего каждого композитора! Но стоит только чутко вслушаться не только в становление парантов у Грига, а в главное — в работу сознания над контурами и рисунком голоса, т. е. над выразительностью мелодии, над ее, так сказать, «выправлением» (если восполнить термином из очерка Глеба Успенского «Выпрямлены»), нельзя не сказать, что григовские варианты и пребывание в кругу излюбленных интонационных оборотов — это отнюдь не механически положенная повторность, а раскрытие новых и новых возможностей в одиажды найденных музыкальных образах и в анализируемых состояниях «сердца» (вспомним чудесное стихотворение «Пазыть сердца» Батюшкова).

Конечно, нельзя услышать в музыке Грига ярко страстных пантиконических ревнений на многообразие впечатлений, возврений, словом, на бурьность противоречий окружающей действительности. В этом Григ несравненно противоречит Ибсену. Он «едет тише» и не так уже в ничтожной мере оказывается «дален». Однако, на «тихости», возникают изощренная ограниченность григовской музыкальной фактуры и тохники при качественно притягательных кругах основных интонаций-импульсов. Григ силен их вариантностью, и в этом своеобразие его метода развития музыкальных идей, метода, конечно, коренившегося в народном искусстве. Значит, вся сумма противоречий в развитии творчества Грига не составляет кризиса сознания внутри этого творчества, в общем минущем сложным и глубоким коллизии и преимущественно созерцательного.

Но все же эволюция его творчества не непрерывна. Вдруг прорыв круга в пользу нового, свежего питоподвижного содержания. И тогда, сколько изумительной живописцеской способности (особенно оп. 67 в вокальной лирике и оп. 72 в инструментальном). Бывают такие прорывы и в пределах одного какого-либо спуска или цикла. Так в «Пер Гюнте».

Потому в своих пределах Григ богат, выразителен, гибок и изобразителен. В этом отношении и чувство природы у него, как северянина, только что и проникновение не только шумановского, но и шубертовского. Точностью звуковладения Григ подходит к импрессионизму, хотя по существу своей психики остается в пределах новинко-романтического благоговения перед природой, и его «импрессионистские» домыслы никак не определяются спокойствием растворяющим ее в субъективистских ощущениях. Природа у него соучастица человеческих эмоций* и деятельности человека. Григ — поэт смеха времен года, чуткий лирик весеннего пробуждения — жаворонок — и осеннего увядания (тут в нем что-то тютчевское: «Есть в осени первоначальность... когда впустят воздух, птицы слышно боле; но далеко еще до сорвых липних бурь»), элегический мечтатель, испытывающий глубину обелий эзбильных туманных очертаний снежных сумерек, приварачкой прелести северной белой ночи и величайшей тишины летних закатов. Он умеет коротать длительные зимние вечера, погружаясь в старинные сказки Норвегии. Но никогда не становится лирико-мечтателем для себя и о себе. Григ глубоко внедрен в окружающее, в темные и радостные полосы жизни норвежского крестьянства, в круг эмоций, обобщающих всех людей. Речь уже была о возможности «продольных разрезов» через лирику Грига по «словам — отражениям» дорогих каждому членам душевых состояний.

Чувство охватывается Григом в его точайших оттенках, но не в «аналогическом чувственном себеблюбивом изживании», а в передаче «составных чувств, т. е. в радостных дополнениях первых зовор, и скорби развязки и аспекте обогащения, освещения, и «выпрямления психики**. Пышное цветение природы и человеческой любви вызывает в Григо не бурную, страстную радость, «радость безмерную», а внутренне сосредоточенный восторг человека, но избалованного ласками и тем более цепляющего кратко-

* «Мы, нести, и весне летите» (оп. 21, № 3, соч. в 1872 г.), текст Бьернсона (*«Jeg giver mit Digi til deg»*).

** «Первый вечер» (*«Det første Nøde»* — стихотворение Бьорнсона), оп. 21, № 1, соч. в 1870 г., одна из сокрушительнейших страниц любовной лирики Грига. Обращают внимание на весь этот бьорнсоновский оп. 21. К сожалению, нет возможности рассказать о лирике Грига по отраженным в них поэзиям. А тогда видно было бы, что и что интересовало композитора в окружавшей поэзии (очень, очень разнообразной и исключеси колористкой, «музыкальной»), и что был обусловлен отбор, и как и глубоко смысла композитора. Но это отдельная тема.

временные дары северной природы, юности и зрости. Здесь точки соприкосновения Грига с элегической лирикой русского поэта Баратынского (в музыке аналогии не найти).

Сдержанность, сосредоточенность, даже суровость и спорная затешенность многих значительных страниц романсов и песен музыканта-ирландца, несмотря на всю их притягательность и сообщительность, несмотря на отдельные «броские» моменты, несомненно сорвавшиеся живости, игривости и крестьянского юмора, свидетельствуют о паличии в музыке струн глубокой, интимно-затейчивой иронии. Не ирония Гейне, острой, жалецкой, а своего преломления созерцательно-философствующей усталой мысли европейца-пителлигента конца напряженного усиления века. Многое, что звучало свежо и неподражаемо в музыке Грига для Европы, было по самому долю отхода, что молодыми побегами воспроизводящейся к «войной жизни» культуры (как в свое время в «Vita nuova» у Данте или в «Il Cantigas» Петrarки), в скромной ульбкой мудрой старости. В таких «принципиальных» совсем пропадали григоноски плавность и первозданность впечатлений от жизни (хотя бы как в знаменитом фрагменте — об Италии: «На Монте Пинчо», оп. 39, № 1, стихи Бьерисона — фрагменте, потому что больше ничего подобного в песнях Грига нет!), и он вдруг становился в ряды европейских мыслителей, хоронивших идеалы (а в действительности буржуазную культуру) великих предшественников. Вот хотя бы, для примера, лаконичнейшие, почти афоризмы: «Потеря» («Вогте», оп. 25, № 5; текст Ибсена, соч. в 1876 г.); «Вздох» (текст Бьерисона, соч. в 1873 г.). К ним можно присоединить из сферы осенних элегий: «Осеннее дастроение» (текст Паульсена), оп. 26, № 5, соч. в 1876 г., и из оп. 49 (шесть стихотворений Дракмана): «Рождественский снег», «Julie Sæ» музыка, жуткая до боли, по основному ощущению: жизнь, стареющее время, воспоминания — все давят, все замораживает сознание.

Художественные качества лирики Грига бесспорно стоят высоко. Их тонады и стиль в целом обладают привлекательными задуманными чертами и свойствами, и нельзя до сих пор без волнения слушать лучше из григоноских мелодий, чтобы трудно холодно-аналитически их «разглядывать». Чувство меры, инус, артистизм, чуткость в передаче усилывающих от слов стенок человеческих эмоций — показатели высокой культуры песенности — сливаются в одно напечатленное качество: простота. Там, где Григ велик, — он, прежде всего, выразительно собрав, эмоциеп, сдергивая, не от беспечности и бесстрастности, а от убеждения в необходимости эмоционального сосредоточения над вспышкой речистостью и всяческим субъективистским разномыслием. Его музыка — музыка чувств, а не музыка о чувстве и не чувственная музыка. Отсюда и рождается простота, т. е. выразительность без лишних нагроможденных звуков и правдивость в стремлении вернее отобразить окружающую действительность в музыкально-поэтических образах. Индивидуализм Грига, как чуткого художника со «словом почерком», служит це к обособлению музыки, а к позиции через нее и закреплению в ней людского эмоционального «опыта» в его максимально возможной в условиях классового общества общезначимости.

Только так на данном историческом «перегоне» скромная лирическая песня становится общим культурным достоянием — делается дохудожественной лучшей смысле этого слова.

Все наиболее содержательное в песенно-романской музыке Грига отвечает максимально возможной общезначимости, т. е. требование, обращенноеющей эпохой к классическому музыкальному наследию, и хочется верить, что песни великого ирланда еще долго не будут забыты. Благодаря своей чуткости, общительности и притягательности.

В заключение необходимо еще сосредоточить изложение на ряде циклов песен Грига зрелой поры, чтобы почувствовать расстановку, скажем, от простого певческого цветка его лирики конца 60-х годов, где так явно звучат мысли: «не забывать про Шуберта»*, до завершительных этапов, чтобы подвести некоторые итоги по поводу основных борющихся друг с другом устремлений григовской вокальной лирики.

Норвежский характер, присущий не однажды упомянутому циклу «*По склонам и фьордам*» (дуо, открытие на встречу природе), снова и яро дает себя почувствовать в образах, настроениях и пейзажах оп. 49, шесть стихотворений темпераментного поэта Гольтера Дрихманна. Этот цикл — одна из крупных удач Грига; здесь свое, скандинавское отщущение Севера — особенно встроеноцкого пейзажа — обобщено с цветущими западными европейской «картиенной романтикой». Прелестные песни о воде и девушке: «Катайся, волня» (*Vung, o Vover*, лаеково-мечтательная). О сотканной из чередовавших сумрачно-грустных и сурово-скорбных настроений песен «Рождественский снег» (*Jule Såce*) речь была. Соединяют друг с другом, одни — своим изысканным преломлением романско-песенного пейзажа — «Весенний дождь» (*Forsaartsregn*), другие — своей гравящей, своим сочетанием светлого томления летнего вечера с любовной грязью — «Теперь уж вечер ставят светлыи и долгими» (*Nu er Aften lys og lang*). Даже несколько «ярких» и приподнятый пафос двух остальных звездочек цикла — «фанфары»: «Смотрите, как мило идет парень» (*Såa du knøsen, som strog forbis*) и по-полифонически «гимнические» плавящейся «Правят вам, дамы» (*Vær hilsen, J Damer*), где Григ словно пытается встать в позу миниатюрера «сделана на грани XIX—XX веков», не склоняет красными блескательными от дашей серия песен-романсов своей несколько чумидой остальным внешностью.

Два последующих опуса, 58 и 59, почти исключительно на тексты Иона Паульсена, далеко не равнозначны. Первый из них патриотического содержания, по лирическому, увы, «официального отпечатку», но с приветливо-искренно звучащими теплым лирическим обращением к родине-матери: это короткая песня «К Норвегии» и прелестная песня «Пастушка». Словом, песни этого опуса можно разделить на музыку с «обязательной имитацией арф складов» и без них (именно два только что указанные песни). Совсем иной во всем содержании в складу оп. 59. Это аллегический цикл дыхания смерти, сумрачно-осенних душевных состояний, настроений одиночества в грустной пропве. Он содержит замечательные страницы, издаваемые по сей раз уточненно-романтической звукописи настроений: определить их словечком «пессимизм» — несправедливо. Это глубокая

* Румыюю ароматную песню: «Бутон розы» (стихи Андерсена), с прелестным «расщелинами» наизиском. Это одно из язвительных в цепи лаконичных песен Грига, всегда особенно выразительных и четко завершенных. В них, по своему содержанию то идеалистических, то стоящих на грани романтического монолога, — звучат слова, оригинально-афористическая струя григовского лиризма. По склонности формы они превосходно фортепианистическую серию «миниатюр» — «Лирические песни», среди которых некоторые достигают отточенности юношеского «Поттери». Добавлю к изложенным: «Помольянская песня» *Маргарита* (Ибсен, соч. в 1868 г.), «Она так бела...» (Андерсен, соч. в 1869 г.), «Это было в прекрасный лесной вечер» (И. Паульсен) — неблизки-найденная с изысканно-красивыми рисунком голоса, «альбом» (текст Ибсена, оп. 25, № 3, соч. 1876 г.) и еще ряд приятных же «сосредоточений» в поздних циклах, особенно в аллегическом цикле оп. 50 (стакноворения Паульсена). Возвращаясь к «Бутону розы» ради того, чтобы напомнить, что это должно не единственное отзывающее обращение Грига к тексту знаменитого датского сказочника и поэта Ганса Христиана Андерсена (1805—1875). Достаточно напоминать популярнейшие романсы «Люблю тебя» (*Jeg elsker dig*, оп. 5, № 3, 1864 г.), затем «В лесу» (*Wandring Skovens*, оп. 18, № 1, соч. в 1869 г.), затем *Любовь* (*Kjærlighed*), оп. 15, № 2, соч. в 1863 г.), «Сердце пустое» (*Du faiter ej ten*, оп. 5, № 2, соч. в 1864 г.), «Помиль» (1860 г.), «Хижина» (*Hytten*, оп. 18, № 3, соч. в 1865 г.) и т. д., и т. д.

скорбь творчески одаренной личности, мучительное сознание неизбежности расставания с красотой, а воне не преклонение перед отвратительной усталистью сознания («суета сует»). Краткая экспрессивная страница: «Прощание» — образ улетающего на юг лебедя, с которым исчезают и песни, а с ними исход осыпающейся листвы тихо и печально звучит рефрен любопытного расставания, за которым в нежнейшем полете гармонии pianissimo таёт музыка. Это ключ к циклу, хотя помещенный перед концом: «Ты отыкаешь в гробу» — похоронный привет любимой перед концом: «Моновски скорбный, пылает финалом, началом же цикла: «Осеннее настроение». Желание, противоположное тютчевскому:

О, не кладите меня в землю сырую,
Скройте, зарбите меня в траву густую
(из Узлов)

высказано здесь в интонациях пропицкого притчания над самим союзом на фоне «блекающего сопровождения: «Пусть мертвого меня окружит мертвый мир, и буду лежать сырьи, онтабрьские бури пусть споют надо моей песни, а увядшая листва будет моим смертным ложем». Мрачной элегии наследует гейнеевская дума о недостатности мечты «Сосна». Начальный и заключительный рефрен сопереживает красивые ладовые гармонии (бородинский лад от тоники ре с повышенной второй ступенью, т. е. ми-бемоль), красиво плавающие в повествовательный ток (очти речитацию) романтической баллады — том строгий, «скончай», «контурный» и с редкой для Грига стилем архамностью, так как он обычно предпочитает скользящие алльтернативные гармонии.

Две остальные песни цикла (росо Andante) с еще более экспрессионистической «речитацией-мелодией» на фоне степенно сдержанного аккорда (первой) и глубоко вняз уходящих басов при синкопированием, выдающем внутреннее волнение, движение гармоний среднего регистра (во второй). И там и тут ясноя забота о максимальной ясности рисунка и колорита, чтобы не «пропадал» ни один миг. Разрывы мелодии голоса дополняются разительными доказываниями сопровождения (короткие «акцентные» фразы или гармонические последования на паузах пения). Во второй песне характерны в сопровождении «подголоски», своего рода «перевозны». Это — выдержанные целыми парами, выделенные среди «блесков пульса», т. е. прорезывающие остаточные спики, контуры мелодий, словно предчувствия и вынужнен. Обе песни имеют тесную внутреннюю связь и очень тонко проведенную гамму оттенков глубокого чувства, омраченного контрастами чувствований, зыбкими, ускользающими от сознания, но мучительно ощущаемыми, когда вдругится развязка. Весна — осень, которым никогда не встретиться, любовь — смерть, покинутость, словом, вечное безответное зачем? — и в нем красота и единство музыки, с виду растворенное подчеркнутыми разрывами тканей. Разрывы эти кажущиеся — от подчеркнутого «выступления» то одного, то другого композиционного элемента. На самом же деле слух не теряется: внутренний ритм связывает колористические мгновения в цепь «неслучайных аспидьев».

Такова новая стилестическая целесустребленность лирики Грига. Здесь, в подобном «собирании» душевных тревог, оказывается чуткий к зовам современности, тонко чувствующий художник. Здесь его слух направлялся не к родной культуре свободного первоначального крестьянства, а к вызывающей в нем и боли и сочувствие интеллигентально острой, но островершинской от сознания идеальной тупицке попытке европейской интеллигентии. Банкши сплачи впечатления и художественный результат, поэтому нет смысла запинаться разгадкой, что это — две эти элегии («Ты юни весна» и «Зачем блестят твой глаза») — проницательность ли психолога-литератора или

и личной душевной жизни композитора сопершалось что-то тревожное, напроявившееся его мысль на музыкальное преломление соответствующих текстов Паульсена? Во всех отглашениях «Тетради элегий» и особенно оба текстов Паульсена — пленение очень значительное, насыщенное глубоким, соданным звено — пленением чувством и теплотечностью. Нет здесь ничего показного, предотвращенного чувством и теплотечностью. Нет здесь ничего показного, ни любвиюмии тонкостями анализа, ни стремления покрасоваться прислуживанием «сверхчеловека» и жалким простым сердцем, ни показной мизантропии и пессимизма, ни холодающей замкнутости «парнасов» с его высокоразвитым энтузиазмом. Григ всюду, в самых точнейшихчувствованиях, прежде всего человек с отрывистым душевным строем, что и существенно для композитора, человек общительный и внимательный к бичениям людского сердца. Это надо помнить. С позиций эстетики данных качества, может быть, были в нем изнанность, но Григ держался своего принципиального гуманистического пути до конца дней. В этом отошении характерен фрагмент из его писем к одному из русских пианистов-дирижеров в ответ на приглашение приехать концертировать в 1904 году в Петербург.

Замечательная тетрадь элегий (оп. 58) все же уступает циклу оп. 67 «Дитя гор», что понимал и сам Григ: в элегиях — предел допускаемой Григом субъективизации чувства любви, анализа переживаний в их утонченно-индивидуалистической окраске (что не означает переживания самого композитора), в цикле же оп. 67 — глубокое обобщение, объективизация чувства среди конкретной природно-бытовой обстановки и «типологической портретности» действующих лиц романа, как исследователей психики, солдарной окружающему «строю людей», т. е. крестьян. Здесь тонко пронеденное *воззвание* завоеваний городской художественной лирики, выросшей из недр индивидуализма, на новую ступень, и лирике обобщенной, стремящейся объединять, а не обособить «сознание». Там, в оп. 59, сочувствие «кризису личного сознания», одиночести, «сиротству» индивидуума (мотив уже издавна проводимый Григом на примерах простой, буднично-прямой, но для личного сознания всегда больше ощущаемой «сфере утрат дорогих существ», мотив, тут — в элегиях — переданный в интеллектуально-обобщающий тонус).

Подобного рода различие создает большой психологический двадцати между элегиями и циклом «Дитя гор», тем более еще, что между ними психологически сложная, но различию направлений, тетради песен оп. 60 и прелестный детский цикл (семь песен оп. 61, 1895 года). В оп. 60 дновь проводится сочетание чувства природы и идеалистического становления любви, в нем и в жизни расцветающего. Сочетание это озвучивается в светлых тонах: на первом месте здесь песня «В чайке», свежесть которой в соединении с ласково-сочувственным колоритом волеют неизбывно. Поэтому и волнует, что тут не показное прекрасномудшие, в живое, искреннее чувство, «эзирсовшись» в пемых тонах акварели**.

«...Дни мои заняты, как можно приглашать иностранных художников в страну, в которой почти каждая семья онлаживает павильоны на яйце. (Нельзя писать в разгар русско-японской войны — 20 октября 1904 года. — Б. А.). Быть может, это вопрос, о котором я не могу судить. Конечно, я знаю, что у многих художников меньше человеческий взгляд на жизнь. К таким я не принадлежу. Поэтому я считаю своим долгом выразиться откровенно именно теперь, когда получившее двойное приглашение дает и этому японской предлог.

Догадаю, что так должно было случиться. Но прежде нужно быть человеком. Все истинное искусство выражает только из человека...» («Русская музыкальная газета», № 107, № 40, стр. 869).

** Акварельно звучащая серия песен Грига — особый слой в его юношеской лирике, особенно по способу обозначения позиции и по языку, не переходящему в нарочитую звуконись. Гейнсбекова «Соня» (собственно «Ель в пальме»), «Кричущие птицы» В. Крага, упомянута только что «В чайке», «Летняя ночь» — за последней тетрадью песен, но исключительно примеров. Можно найти аналогии в маэстроиси Скандинавии и, конечно, в позиции в утонченно чуткой «прозе настроения».

Очень тонко связана дума девушки с доносящимися из леса кукованием в «Маргариточке» (умноженное от Маргарита) — первый номер в данной тетради лирики. «Ивановская ночь» — венец внешнего «полета с пафосом». Обычно такие «наскоки» музыки у Грипа снижают ее внутреннюю напряженность и остаются неубедительными. Впрочем, это финал цикла. Внутри него еще две неожиданности: «Мать поет» — одно из содержательнейших достижений григовской лирики и претворение любовного же жанра колыбельных песен, — суровый отзыв исландских и норвежских сказов и баллад слышится здесь в «мерии скандированного притета», и совершеннейшая по экспрессии мудро сконцентрированной «минимумистике» материала: сумрачно-настроическая северная авантюра. «Кричат птицы» — лучшее из григовских обобщений символов душевного одиночества. Большая внутренняя сила и убедительность в этой 26-тактовой композиции, по кней никак не поддается понятиям «минимализмов».

Анализируемая тетрадь песен (оп. 60) написана вся на тексты швейцарского лирического поэта Вильгельма Крага. Две же последних пьесы (оп. 69 и 70) — на тексты датского драматурга и поэта Отто Бензона (род. в 1856 г.). В этих десяти песнях все еще не иссякающее творческое воображение сочетается с ласкающей взгляд «уверенностью почерка» большого вдумчивого мастера: родной пейзаж в идеале фантазий («Кольышется чайка»), одухотворенное чувство природы и быта, мечты, страстные порывы и никогда не заживающие раны человеческого сердца: «Белая ночь» (оп. 70, № 3), «Грозы» (оп. 69, № 5), «Эрос» — лирико-патетический монолог-речь (оп. 70, № 1), «Избу страстной жизнью» (оп. 70, № 2), «У могилы матери» (оп. 69, № 3) — вновь колыбельная, перерастающая в трагическое осознание обыденного-постоянной глубокой боли-тоски:

Твое слово никогда не прозвучит для нас,
Твой взор никогда не взглянет на нас,
Никогда не забыется нам верное сердце...—

ибо нет утешения подобной скорби, всегда новой в своем постоянстве. Создание «никогда» скандируется с суровой отчетливостью простым, но словно выгравированным письменным мотивом. Утрасти матери, потеря ребенка, чувство сиротства — через все творчество Грига проходит эта «жизненная тропа» и замыкается в величайшей простоте признания: «никогда». А в последнем, 72-м фортепианном опусе Грига (норвежские народные танцы) в ответ на «никогда» спешим гордым родником быть светлая, кристально-искусствая жизнедеятельность».

Интересно проявляются себя «боковые троны» лирики Грига в оп. 70: это «Надев поэта» (*Dichterweise*, мысль поэта) — проницательный вызов философам в необычайной для Грига манере: «речитация», вокальной интонации разодраны патетическими взглазами форштейнштейновского сопровождения, что, в целом создает впечатление имитации саратской речи «книги-видуалиста», дразнящего биргерскую голтуху. Впрочем, по-абенсонски злобная прония и здесь усмиряется от Грига, как это случается у него в каждой из тех песен, где «лирическая речь» (наптилена или «речитация») переходит за границы внутренне напряженной, но в изложении сдержанной напевности, созерцательно вдумчивой, в сферу страстной патетики. Большой частью тогда проявляются черты чрезмерной речистости и «надутости», и повторы в нарастаниях («напильвах», посмеяхах) музыки. Страстный призыв и Эросу (оп. 70, № 1) при всей своей яркости не свободен от этой сложной для Грига «кричащей» интонационности (сложные примеры в заключительной стадии романса «Сон», оп. 48, № 6, в еще раньше в «Я люблю», более же андерсеновском по своему складу).

Nachlass — посмертные издания не печатавшихся при жизни композитора романсов и песен — содержит ряд характерно григорьевских произведений: «Слезы» (№ 4 из «Пяти песен из наследия», тексты Г. Х. Андерсена) и «С добрым утром» (№ 2 из «Шести песен из наследия», тексты Бьёрнстиерне Бьёрнсона). Чудесная песня — этот свойский утренний жизнерадостный «весенний» привет с прелестными интонациями «звонка» горных наигрыш в голосе в развитой «конопичке» — каданс-рефрене бодрой мелодии. Гами реальной действительности, сорвождающей индивидуальное сознание от всяческих иллюзий и миражей, — так хочется назвать песню и порадоваться, что она создана Григом, ибо от нее можно провести как бы дугу радуги к танку ор. 72, где просто звучит радость бытия, почерпнутая от мастеров коллективного народного искусства, — из затейливых импровизаций народных деревенских скрипачей.

Под этой арокой проходили, в высококудожественном оформлении грез, все этапы яркими Грига, романтические мотивы иного наполнения: в них сквозьность индивидуального сознания символически связана со скованностью зимней природы и контрастами старости и юности — осени и весны; в них грусть одиночества и покинутость всегда вызывает образную параллель: тосящие сердце и тишины заката (сказ о «Принцессе», стихотворение Бьёрнсона), умирание осеннего пейзажа (*«Осеннее настроение»*) и песни томящихся птиц (*«Лебедь»*, *«Чайка»*, образ девушек-итици в цикле *«Дитя гор»*¹ и т. п.). Но ведь данного рода параллелизм исконно-издана наивным народным искусством и лишь заострен в художественной лирике города, и, кроме того, эта тропа уравновешена у Грига обратными по настроению мотивами весенних лирики — лирики, утверждающей радость вечно пробуждающейся жизни. И это ликование тоже проходит через все опусы песенности Грига и не позволяет, ссылаясь на господство «легких гамм», утверждать примат пессимистического тона: глубокое чувство скорби это далеко не пессимизм, в котором как раз глубинно-то чистота и свет, в него лишь себялюбивое недовольство скучающего индивидуума тем, что действительность развивается не по его — индивидууму — прихотливому воображению. Григу, конечно, свойственна интеллигентская пассивность, созерцательные паузы в жизнедеятельности, свойственные и грусть, и сумеречная проня северянин, окруженнего долго длящимися «северными пейзажами», северянин, которому привычно созерцать природу в скованных столпах, привычно любоваться томным уединением осенних красок, а летом — долгими днями и зорями (вспомним пушкинское: «одна заря сменила другую спешит, дав ночи полчаса»), насквозь тишиной «вечеров безветерин». Не мог же Григ, чуткий художник, пройти мимо этих тонких «гамм и гармоний». И не убивают в нем эти качества поэта весны, любви и солнца, поэта движущих сил и импульсов творчества, поэта, озабочивающего в своей музыке жизнеутверждающие эмоции, лусти «ю-северному», без проявления темпераментно-восторженного «ораторства», но с неменящей сердцем пламенностью. В «пламенности сердца» Грига убеждает каждого слушателя волнение, испытываемое от мелоса — от григорьевской мелодической, никогда не «прозывающей», ритмо-пластической экспрессии.

Завершаю свой обзор вокальной лирики Грига тем, с чего начал: онять возврещением к книгу, в котором и выразительность и правдивость автора, внутившая сдержанность музыкальной речи, при несомненно

* Очень яркий пример подобного рода наигрыш из сферы настуших призывающих пачеч-импровизаций находится в очерке о скандинавской музыке в лекции 11.

опущимой первозданности и трепетности сердца, обобщают лучшее среди первого, оригинального и принципиального, что было создано Григом, — к циклу «Дитя гор» (оп. 67).

Тонкость, луктость и делicateсть «описаний души», поэтическая свежесть и искренность выражения, пронизанность чувства расцветающей любви, чувством природы, сочетаний пейзажных и жанровых мотивов с углублением созерцательными настроениями — с вниканием в мир внутренний через высказывания о видимом, осязаемом и отсюда «портретная» изобразительность психики героя простодушного бытового романа* — все это чередуется с лирико-антропическими очерками окружающей действительности и шаловливым юмором («Козлятчики танцы»). Сюда же внедряется, нежно касаясь неизбежной развязки, ironия, скрытая среди элегических, будто бы проходящих, как легкие облачка, настроений. А рядом приносят идиллические страницы: «люблю, а признаться даже самой еще стыдно», — таково в сущности содержание эпизода «Среди чернички, когда девочка хочет охранить ягоды от непрошеных лесных животных (медведь, лиса). Рассеянное повсеместное в лирике Грига собрано и сконцентрировано в этом цикле в виде поэтических повествований, звуко-картины горной природы, тонко сплетающиеся с романтическими размышлениями, никогда не отвлечеными от происходящего. Ни тени, ни мига рассудочности при высоком художественном мастерстве, т. е. наблюдений интеллекта за пластикой высказывания!.. В целом это лирическая поэма о девичестве и любви, поэма, насыщенная ясным воздухом горных лугов, насыщенной обновляющей душу и возвращающей дух философской действительности, которая так хорошо знакома странникам — друзьям горных долин и путникам горных склонов и вершин. Не отрывая взора от окружающей жизни, начиная, однако, по мере восхождения и открываяющихся все новых и новых перспектив обособляется от мелочайшей бытовательской блазорукости, засоряющей жизнь и творчество.

Вот только с вершин такого достижения явления даю знакомые, привычные «события текущего времени», чувства и эмоции просветляются и становятся интенсивнее, здоровее, человечесче. Тогда лишь и удается создать произведение, подобное песням-звеньям: «Дитя гор». Григ глубоко реалистически, полным дыхания, доверчиво воспринимал «воздействие горности» и так и отображал свои впечатления: пикаю «горной мистики», никакого отрыва от земли, никакого прославления абстрактного неба в его горной лирике нет! Поэтому и родился, повторяю, этот удивительный оздоровляющий колорит природы, каким дышит музыка цикла оп. 67. Здесь пропмыны и становятся еще более цепкими, близкими, интимными, дорогими все связи, что родят людей. Здесь же растет сознание природы как источника здоровья, импульссирующего творческий путь человека. Эпизод из жизни простодушной девушки с гор, конечно, следствие глубокой работы сознания Грига над вопросами жизни, содержанием и целевым стремлением своего творчества. Недаром здесь заметно и особенно тщательное, сплошь искусство гравера, формирование покалывного рисунка, стремление сделать его гибким, точным и послуженным замыслу и любому оттенку чувства. Не теряя качества вокальности, Григ все более и более стремился к интонационной лаконичности и классической ясности контуров.

НОРВЕЖСКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ И ТАНЦЫ

Средство григоровского искусства с народно-песенными интонациями вполне четко определилось уже в оп. 17: «Nordische Tänze und Volksweisen» («Северные танцы и народные наимена»). Здесь среди чисто лирических песен находится основные народно-норвежские тематические жанры, именовавшиеся постепенно «раскрашенными Григором во все новых и новых вариантах». Цикл начинается с простодушного, оживленного «приключительного» танца (*Springtanz*) в до-мажоре с характерным crescendo в одном из проведений панева (от *pp* к *ff*). Ритмозупор четкий, ясный, но тут не столь еще затейливый. Следующий *Springtanz* (№ 3 цикла) интонационно испорчен, довольно сероватый по колориту из-за преобладания обще-романтической чувствительной миопоры. Это дело инициональных халлиг: светлый ля-мажорный, синерозанный (№ 7 цикла), ре-мажорный — поздоровее (№ 20), и к ним можно причислить по родственному характеру и удалству: «Юмореский танец» (*Stabbe Leaene*, № 18). Тут уже в смеси интонаций звеневавшую сметливость, неожиданности оберотов, добрый привет, молодечество, красование своей ловкостью — качества бытовой крестьянской хореографии. Сюда же примыкает своей причудливой акцентностью и интонациями «вихревого привлечения» — «волчком», свойственным и халлигам (см. дальше описание). «Танец из Йольстера» (*Tanz aus Jölsler*, № 5). Жанр крестьянских свадебных марш-шествий и маршей «танцев на ходу» еще не определяется и не находит своих характерных черт в данном цикле. Надо отметить лишь траурное шествие, ощущающее в сумеречно-скорбном пафосе «Погородного панева» (*Gtaergesang*, с-moll Andante) с интонацией перезвона деревенского колокола в виде иступления. Красива лаконичная и завершенная в своей сжатости алегрия (№ 14 цикла) Траурно-маршевый колорит присущ и «Свадьбе воронов» (*Rabenhochzeit*) — суродо-сумрачной северной песне. Видится покрытая глубоким слегом долина с черными «точками» на пейзаже под серым мгластым небом!. Это 25-я, заключительная песня всей серии.

В цикле вообще много, так сказать, «песец раздумья», песен о человеческом доле. Лучше всех, пожалуй, ля-минорная крестьянская песня (№ 23) — несложно сложившаяся в простейшей оправе. К данной группе элегических дум можно причислить песни: «Юноша» (№ 2), «Ниль Таллерфорен» (№ 4) — из просветленных по колориту, затем «Грисен...» (№ 8), «Песни женщины» (№ 10) — с «чувствительно-интончельными» заключительным реффром. «Последняя субботняя ночь» (№ 15) — совершенно оссандовски-менделсоновская по колориту и сумеречности настроения, далее, пятническая алегрия f-moll. *Andante molto*: «Я знаю маленьенькую девочку», вновь просто ля-минорная песня (№ 17) и в том же тонусе: «Høye Dale» (№ 19).

В этой группе Григор редко удается избавиться от ставших тогда общепринятыми обобщений «мечанинской грусти», подменявших стиль пламенной романтики, и заставлять в соответствующей им оправе сиять свежесть народных интонаций. Он очень упрощает сопровождения и как-то робко сдерживает себя ради общедоступных сплавов мелодического контура. В танцевальных песнях — вышеуказанных — смелес определяются его «личные» связи с народом. Присоединив к таким еще светлую «Песню невесты» (№ 24, а не № 6, тоже «Песня невесты», но в «ордишарном» мажоре), бодрую «Городническую песню», «свиречную» но без ощущения крестьянского склада, и идиллическую «Kohreigen»* из сферы песен пастушьих и «приключительных» («звоны стада»), можно считать иратский обзор оп. 17 исчерпанным.

* Григор еще раз вернулся к ней в оп. 63 (№ 2).

В нем много интонаций типично биргерских, популарных и п. Гландини, есть мендельсоновские и шумановские (более ценные) выражения. В свое время песни эти звучали спокойнее, несредственнее, наивнее, теперь они значительно ували, оригинально-тригольное в них воспринимается как окутанное указанными отражениями. Если судить по вершинам достигнутого Григом, место ор. 17 кажется теперь менее значительным, но «при огляделе» сюда от ор. 66 и 72 через все уклонения, удач, неудач, подъемы, падения — этот цикл лаконичных «варисков» песен слышится в исторической перспективе и составляет впечатление суперии, сумрачной меланхолии, — и это при всей мягкости колорита и характера большинства из песен, — и ощущение скованности личного сознания.

Теперь перекинем отсюда арку к конечному этапу творческого пути Грига.

Звенья народных норвежских нацев, из которых образовалася ор. 66, и пленительная сеть, сплетенная из перевеско-скрипичных танцевальных импровизаций (ор. 72), — примечательные на завершающем этапе, григовского композиторского пути находки и обобщения. Тут и сжатое, почти афористическое выявление, суммирование любых оборотов григовской образно-поэтической музыки, в ор. 66 особенно речево-повествовательно звучащий; тут и новый — и либоющей чистоте, неподдельности выявления народно-изобретательного мастерства вариантизм импровизации вокруг данной осевой танцевальной ритмо-интонации — путь к владению этим мастерством как отражением крестьянского искусства в его реалистической конкретности: ор. 72 («Норвежские крестьянские танцы»). Через них музыка Грига получила вновь свежесть и юность, запоровую прививку и толчок к дальнейшему росту.

В самом деле, грустные осенние мотивы с непрерывной целью скользящих насыщенно-изобретательно альтерированных септаккордов, решительным преобладанием различных «пород» доминантовых гармоний, слившимся уже в текучую вязкую массу, начинали темнить ясность мелодических контуров. Не значило ли это, что сумрачная облачность — предчувствие конца — заволакивала сознание композитора? Новый смелый поворот к реально охваченному выявлению народного чувства действительности однороднял григовское творчество: «Не во мне же только и сопредотечи жизни, в моем «настоящем времени», в моем существовании», — так мог думать Григ. «Ведь жизнь повсюду и вокруг меня и во всем творческом прошлом человечества, в его истории и в созидании и строительстве будущего, наконец, в каждом миге, в мгновении сознания радости здорового существования, две «субъективных чувствований» — вот так, как в изобретательнейшей задорной игре этих лихих искусствников-скрипачей. Попробуй же взвести их деревенское искусство в мир общечеловеческих эстетических ценностей». Вот о чем говорит свидетель ор. 72 с его полнокровной музыкой.

Мог в эту пору своей жизни исполнить Григ также и один из замечательных стихов великого патриота Норвегии писателя Бьерисона, с которым не раз случалось ему работать пчны тексты драматического воображение на создание крупных вокально-инструментальных форм, на поиск музыкально-национальной эпической саги. Вот стих Бьерисона*:

* Цитирую начало стихотворения, написанного Бьерисоном в ответ на предложение энциклопедического издания посватать стихи какому-либо из месяцев в году (см. статью «Бьерисон» в «Новом энциклопедическом словаре» Брокгауз-Ефрон, т. IX, стр. 819). Тому Бьерисон — Григ, к сожалению, несмотря на ее интерес для поминания конкретно-исторической обстановки, в которой рождалось и зрело творчество Грига, мне здесь не удалось развернуть по состоянию материалов в данный момент. Ссылка поэтому на данную статью, на статьи БСЭ, на Собрание сочинений Брилдеха (2-е изд., СПб.,

Л выбираю ширль, старое он разрушает.
Новое в землю глубоко, искры, грохота,
зажигает,
Мир не ценю я высоко. Выше всего — иметь цель
и т. д.

Безусловно знал и ценил Григ крестьянские повести и рассказы Бьорнсена, открывшие тогдашнему обществу крестьянство во романтическом представлении, а в условиях конкретного сурового быта и реалистическом аспекте пониманием и красотой первобытности и золачия простого «будничного» труда как долголетствования.

Вообще все мощное литературное движение в скандинавских странах, современное Григу, окружало композитора действительно духовно-горным воздухом. «... За последние двадцать лет Норвегия пережила такой расцвет в области литературы, каким не может гордиться ни одна страна, кроме России. Считать ли их мещанами или нет, но во всяком случае норвежцы создают гораздо больше духовных ценностей, чем другую нации, и накладывают свою печать также и на другие литературы, в том числе и на немецкую...», — так говорит Энгельс в известном письме своем к Паулю Эрнсту 5 июня 1890 года*. А поскольку норвежское крестьянство и крестьяне были важнейшей темой в этом идеином становлении норвежской интеллигентии, то понятно поистине воздействие крестьянской жизни и искусства на музыку. Григ никак не мог знать ни строчки из замечательного письма Энгельса, откуда заимствована цитата, но он не мог нечувствовать так, потому что понимал весь происходивший в Норвегии исторический сдвиг и, вероятно, вскоре согласился бы с золотыми словами Энгельса о норвежском крестьянстве, высказанными в том же письме: «Норвежский крестьянин никогда не был крепостным, и это обстоятельство — как и в Кастилии — накладывает свою печать на все развитие. Норвежский мелкий буржуа — сын свободного крестьянина, и вследствие этого он — настоящий человек, по сравнению с жалким немецким мещанином...»**.

«Миннатюрист» Григ вполне выполнил бы свой долг перед родной страной, даже без громогласных и количественно звонких симфоний, если бы он ничего не сочинил, кроме музыки «Пер Гюнта» — экскурса в романтику старой Норвегии и концессии своего личного романтического мироощущения — и двух опусов — 66 и 72, претворений народной лярики и инструментального «искусничества»!

Первый из них можно охарактеризовать как думы о крестьянстве вдумчивого поэта звуков, патриота чуткого душевного склада (сколько, например, красного о человеческом сердце «рассказывают» Григ под мерный ритм напевов в пяти колыбельных оп. 66, даже при наличии меланхолии).

1868—1910) и Собрание сочинений Бьорнсена (два издания в Копенгагене, 1893 и 1900, и одно в Москве, 1910—1914). «Бьорнсеновское» и вообще эта сторона культуры Норвегии всегда обзывают Грига к высоким помыслам и во многих отношениях была ему близка «исбесовская», хотя нечто интимно-индивидуалистическое о психике Грига отмечало не только исбесовский романтизм старой Норвегии в поэзии «горного воз духа» — по выражению самого, но и некоторыми чертами исбесовского индивидуализма. В сфере доминирования суровой пуританской морали Бьорнсона даже такому «несугартию», столь типичному художнику, как Григ, было душевного. В Ибсёне Грига отразилось все, что из его взгляда отрывалось патологией. В переписке с д-ром Абрахамом есть такие строчки: «...Последователь мы будем смотреть здесь исбесовскую пьесу «Гедда Габлер». Я, как и Вы, не являюсь ее поклонителем, так как тоже не могу представить себе, что в качестве центрального персонажаrama может быть выбрана историческая женщина...». Копенгаген, 23 февраля 1891 г. (*Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* für 1907¹⁴, стр. 38).

* Цитирую со сноска: «Маркс в Энгельс об искусстве». М.—Л., 1938, стр. 29.
** Там же, стр. 30.

лического колорита, часто свойственного чувству людей с «сердцами у конца» при созерцании «жизни еще у истока». Второй из них (ар. 72) — включение себя в жизнерадостную игру в художестве, в быт норвежской красоты и радований жизни.

При оценке этого спуска (*«Норвежские крестьянские танцы»*) особенно рекомендуется не забывать о раскрытии понятия «художество» (периос, явления, а не понятия) в аспекте северо-русской языковой культуры, которое предлагает — и вполне убедительно — художник Аполлоний Васильев в своей книге о живописи* на первой же странице: «Слово «художество» происходит, вероятно, от слова «худоба», что до сих пор на севере России означает все лучшее, дорогое и красивое в общем и, главным образом, оденка (паряд), который, как известно, на первых ступенях проявления культуры стоит на первом месте». Но дело не только в «паряде» оденки, но и в «паряде» жилища, утвари, и «паряде» звура речи, и «паряде» пантомимы напева, в особенности инструментального. Многое походит по северу, я сам в этом убедился. Крестьяне ценят в человеке умение смотреть и пешинять красоту местности, постройки, бытового убранства, понимание красоты самого умения в искусстве и движении и любовь к «умельцам». Все это есть у Грига и выражает себя в исключительной заботливости об узорчатости и о ритме в упомянутых танцах. В них Григ, привычно «колорирующий» мотив альтерированными доминант-гармониями, переходит упорно на подголосочно-граевую технику «мотивации движения» с преобладанием *точечности* просто как естественной съедобляющей природы или «тиготоний», притягивший, абстрактности функций и т. д. Таково доминирующее слуховое впечатление от узорно выгравированного «письма» этих танцев.

Впрочем, мастер-гравер в них ритмы, рождаемый им «глазной архитектоникой», а пантомимой танцевальной поступью и жестом. До чего же прекрасен и уловителен всегда *ритм*, составляющий единство с пантомимой и пластикой (работой человеческого тела), ритм — гений дисциплины человеческого труда, ритмы — дыхание. И на нем смелые и драккие узоры, особенно тролевые, вызывающие перебои в своем стремлении разбить закономерности танцевальной ритмо-формулы (тут-то в мгновение танцов успевает перевестись дух!), расковать ее, но тщетно: ритм продолжает управлять смычком и не дает ему взлетаться птицей. Впрочем, в смычон, сам, бьется в узорчатой сети и тоже не хочет подвести танцора, всеми движениями которого управляет тот же гравер, чеканящий и вычерчивавший позы, — ритмы, как организатор всего дела «умельцев» и их сотрудников, мерно распределяющий работу.

Григ нашел всему этому остроумное фортельное отображение, трудное для выполнения, но выполнимое, не всюду удачное, но открывавшее новые пути в волю «стиле фортельной гравюры», нападающем свое выражение и в современной нам недавней зарубежной музыке, независимо от гривовского влияния. Но там это движение являлось отражением поисков изощренного музыкального языка верхами западноевропейского урбанизма, замкнутыми в своем «параскесском» кругу, тогда как склонность гривовского опыта являлась следствием органического соприкосновения с дальнозорким художественным кругозором норвежского крестьянства и расширением художественного содержания и перспектив национального искусства, прогрессировавшей норвежской культуры.

Переходим к более детальному рассмотрению звеньев народных наследств в гривовской оправе. Их девятнадцать. Не надо думать, что здесь

* См. А. Васнецов. Опыт анализа понятий, определяющих искусство жизни. Художество, М., 1908.

Григ порывает с собственной традицией. Это еще не «гравюрный стиль». «Оправы», большей частью статико-гармонического порядка. В сущности «Оправы», большей частью прежних «минер» окаймлять и, тем самым, формализовать контуры мелодий, но при этом отбора налицо все-таки неизменно выявляет контуры мелодий, и главное, они не безразличны как сопровождение, а связаны с содержанием паневов и большей частью вытекают из характера данной песеной интонации, не теряя при этом своих лично григовских качеств; словом, тут высокожудественная оправа не раз так тесно слияется с рисунком, что становится его органическим восполнением. Вероятно, обязаны смежности, охватывающие слух при первом же впечатлении, обусловлено личного рода включенностью оправы в паневы к их солидарностью*.

В серии паневов несколько горючихших интонаций, «приманочных звонов стада» (Kulok, Lok). Первая панева и начинает весь спуск как своего рода вступление: Kulok, моня к себе слух. Илияническая днатоника наигрыша (Allegretto) окаймлена собственно звоном (Andante) на широком «открытом воздухе» гармоническом фоне сперва только на тоническом трехчине, а в конце — на любимом Григом «переводом» доминантско-тоникордия основного лада в «плагальную к нему» доминанту, т. е. в свойственной ему манере растянуто плавный каданс и отдалить возвращение тоналие неожиданным переключением слухового внимания в иную, хоть и родственную, сферу. Позволяю себе один раз это скатое формальное, а в сущности конкретно-музыкальное описание, какие всегда во множестве и невозбранием делают в своих, даже газетных, статьях изведы, языковеды и фольклористы, и агрономы, и, особенно, представители технических знаний и точных наук. Увы, музыкальная терминология, вследствие «шекспирности» представляемости» своего материала звучит формально-абстрактно. Понимаю это и, учитывая неудобства в дальнейшем, опять буду прибегать к образно-словесному описанию, характеристикам и оценкам, т. е., в сущности, к переводу. Но пока все же позволю себе привести один пример григовского типичного каданса в конце этого первого из звонов-заманиваний:

Размещенные в начале и внутри цикла интонации «звуков» красиво вызывают слух «к вниманию». В данном отношении исключительно или нет Григ их так расположил: первый панев шестой (Lok og Båndflat) — призма в чередовании с песней — и восьмой (вариант предшествующей поповки), но любопытно их сопоставление с колыбельными («приманки ко сну») паневами, как плодоносных с нитинками. Во второй стадии цикла не случайно преобладают «колоночные паневы». Не случайно и в систоле парящей песни (№ 18) перед завершающей колыбельной Григ развертывает глубоко волнующую своим возвышенно-созерцательным настроением «думу стражника» — здесь ощущение долин и гор переходит в пре-

* Я стараюсь сохранить историческую персистентность в передаче впечатлений от этих григовских жемчужин. Сейчас, при попытке послушивания, некоторые «оправы» интонационной смеси часто опускаются, сохранившись позже.

влюблению перед величием природы и в восторженное гимническое выскакывание сердца и мысли. Напев посещает название «Иду, охваченный мыслиами» (*Jeg går i husind Tanker*), развитие его Григом относится к числу созерцательных лирических *Andante* и *Adagio* («Первая встреча», «Erotik», «Лебедь», пролог из цикла «По скалам и фьордам», «Смерть Озёра из «Пер Гюнта», медленная часть фортепианной сонаты и т. п.), только здесь с вливанием хоральности в светско-этическом акценте.

Среди уже вышеупомянутых колыбельных замечательна по напеву, ритму и вскестности наложение ре-минорная (№ 7). В ней есть и былинная повествовательность, и раздумье, и сурохо-принстльное добродушне. Вообще все три «вешенки» (№ 5, 6, 7 — «Lok og Badnlæt», «Badnlæt» и «Loks») составляют как бы группу внутри цикла, обединенную родством попевок. Варийят их, при всех тональных «шагах-поворотах» сходного интонационного материала, держит музыку в постоянстве одних и тех же лирических размышлений об «облачном» в жизни, отчего никогда не уйти. Вот-вот мысль хочет выпрыгнуть от примикивающих ее «зовов осенисти» (см. смены *Andante* на *Allegro*, на *Roso mosso*), но неизбежное склоняется свое, и мысль пепенек в потухающих вдохах. Особенно тонко ритмо-интонационное содержание третьей песни из выделенной группы «Loks» (№ 8, ре-минор). Образец внимания на подготовку концовки (заключительного каданса) склонированым переходом в *Roso mosso* к Темпо I, к возвращению мысли, к истоку. Так живописная образная в первой вещи цикла трактовка «Loks» («призыва стада»), склоняясь, афористически обобщаясь, становится своего рода шумовским «Зачем» (*Warum*), размыщением о «зовах» менабжного. Этот «мотив» проходит и в колыбельных, одной из которых и замыкается весь цикл напевов.

Правда, солнечный пленэрный колорит предфинального пения (№ 18) — высшая точка цикла — является подъемом к воззвышенной радости перед величием жизни во всей ее полноте, которой нет дела до личного сознания. А в заключительной колыбельной опять вечное «зачем?» — вопрос человеческого сердца к «нелабжному», т. е. то, что в юмористической оболочке Григ называет несправедливостью судьбы к лицему сознанию: даже «любимый болезнь» не позволено выбрать!..*

Среди остальных десяти павловов цикла разно контрастно настроениям «размышлений странника» (№ 18), примыкая к «скорбной думе-импровизации» *Tungsind* на VIII тетради «Лирические пьесы», воспоминание: «*To было в моей юности*» (*Det var i min Ungdom*). Это выразительнейшее *Andante*, душевный поэз в патетическом *c-soll*, завершается чутко найденным заключительным кадансом *pianississimo* («эхо напева») в высоком регистре, до того не поплавлявшемся: так тает скорбь в раменом сердце! Тут же напоминаю о замечательной лессе Грига — тоже на тему об исключающей жизни — «Чайке» (оп. 60, № 4), окаймленной в начале и в конце образным рефрешем с выразительными *diminuendo* замирающей интонации («крик птицы», действительне подслушанный Григом).

В характере горестных лирических воспоминаний звучат также второй и девятая песни «Большой иромах» (*Det er den største Dærlighed*) — *Andante espressivo* с изысканно чуткими эльтерапиями, придающими всему изложению напева что-то от тонкой элегичности Бартокского — любкость ускользающей мечты — и «*Мал был парень*» (*Liten va Gu-*

* В письмах к одному из друзей-музыкантов — к композитору и пианисту Оскару Мейнеру (*Die Musiken*, VIII, стр. 330—339) Григ полуслух-полугоресто замечает: «Вторая половина жизни вообще не должна была бы существовать». В этом вопросе природа вновь совершила глупость...» (9 ноября 1894 года); или в письме от 25 августа 1903 года, говоря, что и его возраст доволен *sempre diminuendo*, Григ добавляет: «Сделать красивое *diminuendo* несложно». И все же любовь к жизни брана свое...

тора) — раздумье, непосредственно переходящее в танцевально-яркий и четкий шаг (№ 10) в жанре «иррыгационного танца»: «Завтра ты с ней повенчашься» (*Morgo ska du få gifte deg*). Задорные акценты и бойкое диатоническое контрасти сообщают неистощимое веселье и забавность нескончаемым повтором лаконичной поэзии. Так в центре цикла свежо звучит, разливая сумрачность и «хмурость», искусный деревенский плис.

С этой песней перекликается своим светлым, но идеалистическим тоном *Andante tranquillo* — «! Ola-Dalen i Ola-Kjönn» (название горных долин, № 14). Расстилающиеся в воздухе, то напыщая, то зампрай вдалых, зумковые волны перемежаются в изложении с постушеем простодушным палевом-рефреном. В целом это прелестный мирный горный пейзаж, частично аналогичный звукоискусству *Klokke klang* — горным порозовцам — в пятой тетради «Люрических пьес» (оп. 54, № 6), одной из сюжетных. Опять плиска увлекательно дразнит воображение своей жизнерадостностью и картинностью: это песня (№ 16) «про малого Астрида» (*No veslo Astrid vora*), различаясь в характере *Halling'a* со свойственным ему ритмическим задором, отвечающим ловкости и изобретательности выдумок танцора.

Таким образом, светлый тонус различных градаций качества содержания — песни № 10, 14, 16 и 18 — красиво распределен внутри цикла, контрастируя с глубокими тенями и полутенями колыбельных, элегических воспоминаний, романтически попевковательных баллад, аrende песни (№ 3): «На Востако парствовал некий король» (*En Konge hersked i Østerland*) — сумрачное *Andante* с эффектным мелодраматическим crescendo от *pianissimo* к *fff* в кадансах или «Песни-сказки о двух девушких» (№ 11, «Der standler til Piger») — *Andante espressivo*, ро-минор, как и сказ про восточного короля. Некоторые из песен скеплены попарно (*attacco*) и образуют «малые единства» среди чередующихся звеньев. Словом, есть внутренняя логика в восходительности и перемежаемости напевов и смысл в звеночных контрастах, что указывает на целесусловность всего цикла. Создание Грига в эту пору — последние годы жизни — то уступило «сумеркам своего бытия» и тягостной болезни легких, то возрождалось и начинало словцо бы купаться в волнах света и горного воздуха, радуясь действительности, как радуется порвежский крестьянин солнечным лучам. А так как для Грига крестьяне — живые люди, а не понятия, они, научив и раскрывая новой художественной атмосферой их наивны, родные и его сердцу, насыщая эти нитопадки общечеловеческими душевными богатствами и глубоким, чутким чувством, искренно скорбя и вновь восставая на встречу весенности, любви и светлым возвышенным размышлениям о неиссякаемой жизни природы.

«Григ внедряется в сердце народной мелодии и исчерпывает ее сущность», — говорится в биографической статье о композиторе в одном из недавних западноевропейских музыкальных словарей*.

* Приложим целиком это характеристика мнения о Григе как интерпретаторе норвежского музыкального фольклора. «То, чем во сколько жизни занимался Григ, — порвежская народная песня, было главным источником его искусства и от него неотделимо. Особо Григ возвещал свою глубочайшую побужденность, и его музыка — по существу «своему» — апофеоз народной песни; все, что в этой области было создано под титулом «транскрипция», бледнеет перед трактовкой Грига (следует выделить цитированная Франц Бебера (von Franz Beuer), во большинстве Григ, чем народные песни, — нестолько эти наивны им вспомны (благодаря гармонизации). Его тесное родство с норвежским национальным характером делает его киркоровским интерпретатором норвежской народной музыки, и в собственно народные мелодии имеют ту же чеканку. В конце концов через связь эта возмущена свое материковое национальное воздействие» (*Das neue Musik-Lexicon, nach Überarbeit und bearbeitet von Alfred Einstein, Berlin, 1926*).

Если в данном цикле народных мелодий, пороведенных из архангельского художественной стадии в современную, Григ берет линию эмоционального насыщения мотивов (из их же существо), то в оп. 72: «Slaalter» Харднегерфьорда в собрании John'a Halvorsen'a), Григ мыслит в обратном направлении, насыщая современный патиной характерной архаической свежестью и художественно сочной «игровой» фантазией величайших искусствников песенно-танцевального ритмического узора. Эти вкусные «периоды» о структурном отношении получают облик звуково-травюр по уточненности разъема линий мотивов, орнаментов и подголосков. В сравнении с колористической гармонией, скучающей на певцах оп. 66, здесь в «сыншении» видится отражение северного народного «деревянного» виолончельства, тоже искусства изысканной руки, творящей то же, что и чуткий смывок скрипача*.

В цикле «Slaalters» (оп. 72) семнадцать пьес: марши (деревенские свадебные процесии, № 1, 3, 8), «танцы вприскому» («Springdans», № 2, 5, 12, 13, 16), оживленнейшие хороводы (сольные виртуозные танцы, № 4, 7, 9, 10, 11), «ескользящие» по земле или, вернее, толкающие, миущие, попирающие землю танцы («Getreibene Tänze», № 6, 14, 15, 17). Часть из них на поэтико-программной основе народных легенд, сказок и преданий. О жизненейшем значении ритма в подобного рода импровизациях в пределах танцевальных интонаций ритмо-конструкций говорить еще и еще раз нет подобности. Содержание напевов искристо-жизнерадостное, узоры из данных мелодических контуров сливаются с ними в одухотворенную остроумием «умельцев», в сочетаниях с изобретательностью Грига, прозрачную звуково-ткань. Решительно преобладает мажорная лучистая ясность и «тоничность». Благодаря, однако, своеобразной ладово окрашенной яводности (нередко вводится четвертая повышенная ступень, и тем самым в данный лад включается тональность его ближайшей доминанты) и частому «трелевому трению» вводного тона и тоники по сильным долям танта (см., например, «Свадебный марш из Телемаркена», 3-я пьеса цикла, или особенно «Толкающий танец», 6-я пьеса цикла) образуется затейливая тональная «игра», оживляющая ритмо-действие и придающая ему еще больше подвижности и импульсивности.

Много еще тому подобных «манер» дразнят слух и воображение. Вспоминаться в них — пеинчераемое удовольствие, ибо за пышм, за всеми атлами «игровыми выдумками» деревенских скрипачей, прude знаменитого «фиделиста» соредины прошлого столетия «Thorger'a Augonsen'a» (по прозвищу «Der Müller» — «Мельник» или «Der Müllerbursch» — «Молодой мельник»), на чей «Топчущий танец» и только что ссылался, — за подобными художественными выдумками раскрывается характер, ум, нрав и жизнепонимание северного крестьянства, сложившися в упорной и упрямой борьбе с неподатливой суровой природой и в отставлении своих человеческих прав от хищников из господствующих классов. Потому-то пламеющая и искрящаяся в данном цикле Грига радость жизни, нестрыванная

* И поддающееся термином «период» (из одной художественной стадии в другую — в данном случае из народно-архаической в современную Григу) потому, что сощепривязое выражение: «художественная «обработка» содержит в себе противоположение городской художественной культуры народно-песенной как фольклору только, словно по художественное не свойственно его природе. Но в том-то и дело, что, как у Грига в них у нас у Анатолия Лядова или у Кестальского, вся суть соответственных работ лежит в передаваемом содружестве — творческо-аestheticном — именно двух художественных культур: современной городской, отраженной в личности данного композитора, и народно-крестьянской. На этого содружества содержания и образуются национальное своеобразие склада, стиля и формы произведений ее сквозьличного, индивидуального изобретения, т. о. в итоге — безусловно интеллектуально-аestheticическом единстве, получающем широту воздействия и общечеловеческую значимость.

от «чувства земли и солнца», звучит еще и радостью уворонного в себе, в своей силе крестьянского общественного сознания: это радость свободою пражущего, лягушливого творчества, рожденная в чековых преодолениях пневматических тягостей и в неизрываемом труде.

Сколько ни приходилось читать описаний жизни, царевоз и быта норвежского крестьянства, но вот эти — около пятидесяти — страницы соленоп-лучистой музыки рассказывают образнее и убедительное о богатстве душевного содержания норвежского народа и его жизненности, чем детальные и подробные рассказы. А вот в связи с постижением этой музыки оживают и книжные сведения и выводы из них. Такова впечатляющая достоверность данного цикла Грига, включающего собледва ли не самое яркое из песенно-танцевального деревенского мастерства: ибо из основе данной музыки ясно представляешь себе и такоц и его обрядовое и художественное содержание, очень человечески-этически богатое, осмысленное и глубоко реалистическое по своему ритмопластическому языку и ритмодинамической речи. И вот как раз тонкость и затейливость художественной работы и отдолки (работы творческого воображения Грига и его вдохновителей, «деревенских фиделистов») усугубляют образность содержания, помогают его нападательству раскрытию. Стоит только научиться вслушиваться так, как люди умеют вчитываться. Так странно бывает читать, когда сроднишься с подобной «Staattere» музыкой, о «мрачном эпизизме норвежского народа»: душа-то его и здравый и торпкий смысл, конечно, тут, в沃尔ль агре жизнерадостности.

Григ не раз возвращался в своей музыке к воплощению сочной картины щести, задора и веселых деревенских свадебных процессий, и о некоторых из них речь ужко была. Здесь он вновь с любовью, заражаясь «вкусностью» этих красочных щестий и их «юморесками», принимается за «звукопорядачу» образных фигур и поступки участников и общей настроенности. Таковы все три свадебных марша. Очень хорошо, что во всем данном цикле Григ сохранил колорита ради скрипично выраженные тональности: их диагонализм и ладовая терпкость том кристаллическое и звонче обрисовываются, а в юности вся звукоживописная изобразительность. В первом из маршей («Gibboëns» — «Свадебный марш») ясно чувствуется «спленэрный» замысел: приближение и удаление гула «звуко-волны» процессии, crescendo и diminuendo (очень постепенные затихания в воздухе горных долин). С приближением чекаются образы, расплываются потом по море отдаления груди. Зрительно впечатление мастерски внушиается через простые, поздована почувствованными романтиками приемы наладчивости ощущений — наставство, способствующее реалистичности музыкальных образов.

Во втором из маршей («Свадебное щество из Телемаркена», третья пьеса цикла), тоже в лучисто-золотистом ре-мажоре, как и первый, краски яркие, узоры изысканнее, динамические оттенки от pianissimo не поднимается выше *mf*, преобладает piano dolce. Словно вся картина дана через извлечение зрителя, любящихся ласковой нарядностью щестия и красотой щелеста тишин и асании в воздухе лент и флагов. Та же «симфония щелестов» слышится в dolce траляй (piano и pianissimo и даже *ppp*) третьего марша в ли-мажоре, изумрудно светящимся отражением горно-долинной зелени лугов. Это восемьня пьеса цикла. Ее скрипично-узорчатый пасев, собственно сплошные лаконичные наигрыши, согласно фантазии «фиделистов», деревенского скрипача, выкристализовываются в прозрачном воздухе на фоне чистой поступи маршевого — тут очень собранного — шага. Тончайшая по звукописи, прелестная музыка растворяется в замодляющем ритме заключительного каданса — в плавном спокойствии: piano tranquillo, ritardando e diminuendo al fine, вплоть до *ppp* (№. Выписаны оттенки ввиду тщательности и детальности, с какой их расprodелял

мочти всюду здесь Григ, и что, несомненно, обусловлено их смысловой значимостью).

Контрастные маршам-процессиями трехдольные ритмы «прыжковых танцев» (Springdans) вносят в цикл одно из характерных, сюитности свойственных, ритмосоревнований-сопоставлений париду с своеобразной аспектностью и игрой мелодических синкоп и пауз. При этом материал обычно состоит из двух-трех ползовок, оstinato чередующихся в вариантическом преобразовании. Таков уже первый из «прыжковых танцев» данного цикла (вторая по последовательности пьеса): «John Wästafäls, Springdans» в ре-мажоре, также с обычно повышенной четвертой ступенью, т. е. с ладийской окраской. Игра синкопами и разительными паузами здесь чрезвычайно затейлива и создает дразницирующее слух ритмические «сюрпризы» и «толчки», образно рисующие танец. Привожу его краткое описание в переводе из вышесупомянутой статьи о скандинавской музыке в дополнительном томе музыкального лексикона Менделея, так как это необходимо для уяснения сущности характера музыки грэговских «прыжковых танцев» и их причудливой ритмики.

К замечательным северным народным танцам припадлежат Spring-dans, «прыжковый танец», в противоположность Gangar, «танцу-ходьбе», и Halling. Халлинг получил свое название от Халлинс — долины в Норвегии. Размер его $\frac{2}{4}$ в такте, тогда как «прыжковый танец» имеет такт в $\frac{3}{4}$, темп Allegretto или Moderato, тональность обычно мажорная, характер музыки прихотливый и фантастический с оттенком свежести, ключом — бьющей жизнерадостности,— качества, находящие выражение и в самом танце. Он особенно распространен (zu Hause ist) в горных областях Норвегии.

Согласно описанию Springdans'a, данному поэтом Йоргеном Мос, как его танцуют в Телемарнене (область в юго-западной Норвегии.— Б. А.), парень сперва ведет танцующую с ним девушку за руку позади себя и танцует весело, подпрыгивая и грубо притопывая; каждый раз, как слышится акцент смычка, начинает танцевать и девушка мелкими семенившими шагами, стыдливо опуская глаза. Таким образом крутятся пары друг за другом несколько раз. Вслед за тем танцов, высоко подхватывая руку девушки, крутит ее словно волчок, сам же, стоя на одном месте, вращается все медленнее и медленнее, согласно такту скрипки. Снова ведет он девушку за собой несколько раз по кругу, затем обнимает ее бедра своими руками, она же кладет руки ему на плечи, и так вращаются в широком круговом танце. Если парень плотно скроен и девушка ему по душе, то во время этого кругового вращения он подымает ее выше головы зрителей вплоть до балок потолка и спаса ставит на пол тан, что ее юбки взлетают до колен...»*.

Второй Springdans из имеющихся в данном цикле тоже мажорный, в увлекательном Allegro, называется: «Der Prillar aus dem Kirchspiel Ose» — «Приллар», «Приллар-рог» или «Трillerрог» (Trillerhorn, Сог à triller) — духовой инструмент из большого коровьего или козлиного рога, снабженного пальцевыми отверстиями. Григ не стал колористически развивать характерные для горного духового инструмента основные приемы этой танцевальной мелодии, ограничившись фортепианными вариантиками их скрипичного обличья (это досадно, так как делает впечатление от оригинального колорита и интонационного содержания подобного рода на-певов обиденным). Дело в том, что Григ привык большинство интонаций, кроме, конечно, своих песен, «переводить» на «тонус» фортепиано или

* См. Mendel's Musikalisches Konversations-Lexicon, Ergänzungsband, стр. 555—557 (Dr. v. Raupn. Scandinavische Musik)*.

струинных, почти минул духовой инструментарий в его существе. Поэтому он едва ли не прошел мимо «деревянной», особенно горюч-пастушеской имитационной сферы (говорю же об отдельных цитатах, переносимых им в фортепиано или скрипки, а о существе характера и колорита духовых имитаций).

Третий *Springdans* — «По напою мельника» (*Nach dem Müllers*), двенадцатая пьеса цикла, тоже ре-мажор с соль-диссоном, т. е. с колорированной четвертой ступенью и с типично орнаментальными вклюстациями, обобщает уже известные по прежним примерам ритмо-имитационные особенности танца, разве только несколько усиливая вязкость акцентов (опять же резкого контраста *ff* — *pp*). В связи с этим вообще обращает внимание на тщательную — не только в *Springdans*'ах Грига — в его зрелых вещах градацию различной насыщенности *sforzando*, с чем мало приятно считаться в попытке исполнительской культуры.

Следующая, тринадцатая пьеса: «Думы Хавара Гибонсона на Отерхольдском мосту» (*Haavaar Giboëns Traum an der Oterholtsbrücke*) в духе *Springdans*'а — в той же «лидийской расцветке» ре-мажора насыщена вводитоновыми трелями. Это одни из остроумнейших, увлекательнейших образцов напряженного импульсивного искусства «выращивания» музыкальных побегов из простейшего инструментального наигрыша, который в свою очередь рождается из «трелевого» вращения полутонов около тоники и доминанты. Прелест «игры» заключается еще в том, что слух колеблется между «уванавишием» — тоника ли это или доминанта при каждом же чередовании, потому что скреплены две тональности в квинтовом отношении и тоника одной превращается в доминанту родственной и обратно*. Эти качества искрятся ослепительно. Вероятно, как раз данный наигрыш и его способность без конца, остиматично, «вращаться волчком» или в вихревых движениях принадлежит к числу тех, о которых в народе сложились занятые легенды, что тут не без замысла подобного искусства у самого чертаг и что, раз начав играть л., так сказать, «вырабатывать тайну», скрипач уже не может остановиться и, как одержимый, должен играть без остановки до изнеможения. Или что можно десять подобных наигров передавать друг другу со слуха на слух, по сияниям, подслушанным и выкраденным у дьявола (*Nix*) при особых условиях, надо вести себя осторожнее, ибо играть его — небезопасно для жизни. Это это такой папер, что тот, кто его знает, может заставить плюсать лес и горы!.. Так было ярко мастерство скрипачей-импровизаторов и так восхищало оно слушателей, что их воображение в свою очередь иступало в соревнование с звуконгровой изобретательностью «искусников» и слетало сеть словесных ритмических узоров из своих ярких впечатлений.

Еще одни *Springdans* (шестнадцатая пьеса цикла) называется «Девушка с долины» и тесно связана с последующими заключительными танцем всего цикла — танцем иного жанра (*Getretener Tanz*), но того же названия и в той же тональности фа-мажор. Данный *Springdans* лирический, мягче и спокойнее предшествовавших (*dolce, tranquillo*), с чистыми «выжидательными», «отличными» уступчивыми надансами и плавными движениями налево. Музыка идеалически светлая, но без поддельной сладчавости; и «сентиментов».

Следующий жанр «святно организованного пикла» — халлигги, танцы, завораживающие слух блеском ритмической находчивости и имитационной свежестью. Григ с большим увлечением и любовью сочинил халлигги

* Таков и всегда «гармонический» смысл лидийского (европейского) лада, т. е. первичность звучания опорных точек!

и в всем своем творческом пути. И здесь, в последнем глубоко крестьянском цикле, он отвел этой танцевальной национальной форме много певцах, пангрешах и особенно, благодаря раскрывающимся в исполнении, попортугальского крестьянина — индивидуативного, предприимчивого, умеющего и целесообразно-здраво потрудиться и соочно отдохнуть. Халлинги данного цикла (их пять), пожалуй, и во стилистике своей и вообще по мастерству и разнообразию трактовки жанра превосходят своих предшественников в ряде опусов Грига, несмотря на отличную музыку большинства из них. Здесь все тоньше, проницательнее и, конечно, реалистичнее, ближе к конкретно-бытовой и «специальной» природе самого из ярчайших национально-германских танцев. Для понимания поэтики, поступки и жесты музыки халлинга также необходимо предложить скратное описание самого танца, «его хореографии». Занимую описавшие из того же источника, на мой взгляд наиболее наглядное. Но не надо забывать, что импровизаций танца очень много и что тут дело не в абсолютной точности, хотя основная «конструкция», пожалуй, в общих чертах остается изменений, как и яркость характера.

Халлинг исполняется соло, одним тандором, и требует столько же сил, сколько и ловкости. Танец начинается спокойно, исполнитель движется словно бродя, бесцельно, как бы в мечте, короткими медленными шагами, изгибая руки и ноги. Затем — все больше и больше жизни, и вдруг тандор словно перо устремляется ввысь (собственно «пружинится»), перепорачивается в воздухе с отзывающим размахом, толкаясь ногой о балки потолка, и падает, вставая на одну ногу. Присаживается на корточки, и, затем, покосясь на одной ноге, начинает ируться вихрем, так что его куртка описывает окружность вокруг него, следом за чем он прыгает на противоположный конец комнаты и все начинает сначала.

Первый из халлингов цикла (четвертая пьеса) — ре-мажорный с ре-минорной средней частью — называется «Халлинг с пригорком» (история пребывание народно-мифических существ, у которых можно было умелому человеку подглядеть танцы и подслушать напевы). Бойкая синкопированная ритмика и задорный характер музыки первой и третьей (да и второй) частей резко контрастны спокойной, мелодически плавной (*P, espressivo*) середине с ее типично григовским «распевенно-выразительным минором». Следующий халлинг (седьмая пьеса цикла) с его же собственной родиной «Халлинг из долины Халлингов» — также ре-мажорный, также с «плэйдайскими» соль-диезом и трелевыми узорами и затейловыми синкопами. Средняя его часть — тоже характерно григовский ре-минор (*con tristezza e cantabile*), словом, аналогия предшествующему, но в более развитом облике. Помещая спокойное, с некоторым развальцем движение внутри танца, Григ, очевидно в пользу трехчастно-песенной схемы, несколько нарушает нарастающую динамику танца. Но все равно можно к ней притти, если начинать пьесу именно как танец, а не как песню, с этого замедленного движения. Задорно-мажорная часть с ее резкими динамическими контрастами, ритмоузорчатостью и сменами *scbergando* — богатый вариват при обычных для данного цикла патогнозий. Но средняя часть все же досадно расплывчата, что мешает образности.

Иное дело «Халлинг Нильса Реккес» (*Nils Rekkes Halling*, № 9 цикла): совершенство той же, как и предшествующие, ладовой природы и со всеми характерными ритмоблекими и динамическими контрастами, так сказать, закономерными для жанра, — халлинг этот демонстрирует все интонационно привычное в исобычных ракурсах. Необычна начальная поступь: *maestoso*. Сопоставления обычно двутактовой основной («сосной») поступи: даны еще острее, еще затейливее. Особено любопытно постепенное разви-

тие спицопровинного узора от первых тактов «спепено» к прихоливым тактам 13—14 и аналогичным 15—16. Эффектно и завершительное crescendo халлинга от *ppp* — почти шороха, словно зрителя смолкли и застыли от удивления и сожаления: «а ну-ка, что еще сделает танцов?» — до *fotissimo ben tenuto e ritardando* предпоследних тактов с их тяжело-звонкими басами и находчиво задержанной нижней октавой перед паузой, отдающей конечную тонику.

Если перенести это «сценописательное» описание на образный язык, то можно сказать, что весь халлинг — музыка, которой хочется и есть чем покрасоваться, как в исполнителе танца: гибкостью и изящностью движений, ловкостью и неожиданностью оборотов и «фигур», пообще молодечеством и обнаружением силы в строгой закономерности ритма. Отсутствие замедленной минорной средней части безусловно «двигает» музыку, делает ее импульсивной и афористичной.

Совершенно поразительным в своем ритмическом содержании для следующие — соль-минорный и ре-мажорный халлинги — десятая и однадцатая пьесы: первый и второй халлинги Кнута Лурассена (*«Knut Luråsens Halling I»* и *«Knut Luråsens Halling II»*). Движение их содержания (*Moderato* — первый и *Allegretto tranquillo* — второй), тактовый размер у обоих $\frac{4}{8}$, в характере музыки смены лирических настроений: душечная ясность, степенность, шутливость, спокойствие, юмор, резкая оживленность, ласковость (*dolce*), словом, гамма оттенков, красиво оттеняемых и ритмом и диапазонами градациями звучности. В первом, соль-мажорном халлинге озоровательные сопоставления двух- и трехдольности, возникающие благодаря спицопровинности напева при мирной поступи сопровождения, да вдобавок еще с перенесением акцентов с сильной доли внутрь такта. Тут же обойтись без наглядного примера:

Характерно смешение гармоний в «глиддисский колорит» в пятом и шестом тактах — в ре-мажорность — при оstinатности соль-мажорной тоники в сопровождении. Дальше еще затейливое ритм, словно теряющий меру (такты 26—27), и опять с параллельным сосуществованием (повышенная IV ступень в сопровождении):

Чем разнообразнее «перебой», тем ритм строже — таково впечатление, потому что «перебойная поступь» продвигается с естественностью, как бы сама собой, но с внутренней собравностью, вот именно так, как в описании танца исполнитель его, прохакиваясь, будто ни к чему не готовясь, сосредоточил свое, словно напряженную пружину.

Подобного рода впечатление еще острее во втором из «Капи Лугаэса окраской при такте в $\frac{4}{4}$. Ритмическое развитие здесь сдвоено еще на читересное, с затейливо лепестками узорами, движение вариантов основной словно по слуху вырастающие интонационные побеги, ветви за ветью, звено за звеном.

Впечатление естественности и непривычности ритма еще усугубляется сложностью музыки, ее поступни и характеро, индивидуальностью, как основным пленительным качеством, при все более и более своеобразной ритмической узорчатости (словно причудливая и прихотливая резьба на народных деревянных изделиях).

Но это «исследование» слышится не сразу: экспозиция первозванца и первоуроков протекает лавиною с изощренной диатоникой, подготавливая слух к средней («разработка») стадии танцевального движения. В ней и динамические контрасты, и акценты, и усеченные такты ($\frac{7}{8}$, сменяющий $\frac{6}{8}$, на миг), и стремительные скошедшо (от *r mord* *ff* на протяжении одного такта) призывают и раскрытию пластической гибкости и самоуважения силы и ловкости.

Интенсивность ритморазвития в средней стадии халлинга после своего предела: *ff* сего возвращается к *pianissimo dolce* (только при исполнении тут же должно «зникнуть», расплываться, ибо это спокойствие — сердцевина проявления большой внутренней энергии, воли, что и было обнаружено!) и ласково утихающей музыкой завершающей стадии.

Пришло бы просто перепечатать здесь весь данный халлинг, чтобы дать исчерпывающее представление о непрерывности раскрытия замысла. Трудно что-нибудь выразить в последовательнейшем сцеплении звеньев. Приведу лишь начало — отправную точку и один любопытный двутакт из средней стадии:

8 Allegretto tranquillo

Такты 32-33

Энергия, ловкость, смелость, предпримчивость — вот основные качества халлинга как мужского танца, качества, которые могли только в соответствующей народной среде выработать и закрепиться и художественных образах и закономернейших формах пластики танца и отображающей ей музыки.

Четвертой сконцертной сферой цикла является *Getreterer Tanz* (от слова наступать, топтать). Первый его пример — «По напеву мельника», уже упомянутого эпизодического игрока из фиделии: «Мельничного подмастерья» — Творческого Аугензен'a. Эта шестая пьеса цикла — также парвант лидийского лада от ре-мажора со энхармониями по другим тонам ритмо-узорами, но с более упорно интонируемой на сильной доле такта ($\frac{4}{4}$) увеличенной квартой ре — соль-лисс, так что она вызывает впечатление «точности», опорной точки движения. Например (основная интонация, темп *Allegretto e marcato*):



«Свадебный поезд эльфов», согласно поэтической народной фантазии, называется следующий *Getreterer Tanz* (14-я пьеса цикла) в соль-мажоре, также с лидийской квартой (до-диез), *Allegretto, 4/8*, но с вступительной каденцией-навигацией. Тонкоизрочная ткань наполна «выгравирована» с большими искусством и спирозной забавностью. Движение разрастается до *ff*, словно по фанфар свадебного пира, чтобы в концу стихнуть, остановив, будто в шекспировской грозе «Сна в летнюю ночь». Мило, притягательно, весело, с чутким юмором — таков характер всей композиции*. Ее поэтической озаренности противополагается сочно-злонечий в своей грубоватой деревенской яности и свежести чувства соседний *Getrotener Tanz*. «Die Sculdals Braut». Вновь солнечный ре-мажор, тоже с лидийской квартой (*Allegro paesoso e marcato*). Ритмо-сопоставления двух- и трехдольности в такте, звончайшие фанфарные трубы в центре развития (*ff, marcatoissimo*), эффективно акцентированные «подземмы» (*crescendo*), вскоре полноценное ощущение жизни в слете и радостном довольстве, без привязки «чувственных туманностей», как, впрочем, во всем цикле. Наряду с сочностью и полнодушием много интересных тонких деталей в ритмо-интонационных смещениях. Заключительная стадия приводит к успокоению и тишине.

Цикл замыкают две ясные весенние пасторали под общим названием: «Девушка из долины» (*Die Mädchen aus dem Kivletal*). Первая пастораль, в форме молоритно плавающего «прыжкового танца», служит как

* Не имеют ли оба эти номера: «Халлинг с холмом» (№ 4) и «Брачный полет эльфов» (№ 11), отношения к одной из лучших пьес детского театра «Холм эльфов» (*Elverhuus*), основанной из глубоком помнении народной романтики? Пьеса эта принадлежит разностороннему талантливому человеку, выдающемуся деятелю в области шотландского гуманитарного просвещения — Йоганну Людвигу Генбергу (1791—1860), сыну пастора А. Генберга, революционера-натуралиста. Как драматург И. Л. Генберг был автором венчаний на маэстро французских, но в жанре истинно католической бытовой комедии, — материнский диалог с музыкой. Ни Генберг был также историк шотландского языка и литературы, философ, сатирик-полемист (в пьесах своих и в статьях, издававшихся под псевдонимом в философии). В практической жизни выступил и как директор театра. Много того, обстоятельно занимался астрономией и естественными науками...

бы введенном к заключительной пьесе (№ 17), к «планирующему» Готтлебег Тап'у с красивыми пастушьими спиральными переливами интонаций. Обе пасторали о фа-мажоре, простолушпом, ясном по колориту и характеру. Искусственный ласковый тонус всей музыки (пасторали объединены общим поповочным материалом) и ее умиротворенное настроение, стройно и мерно гармонически восполняя все, до сих пор выказывавшее, красиво завершают всю концепцию, действительно дышащую здоровым чистым горным воздухом юношеским возрождением и прозрачной мыслью мастера-поэта, уже при сочинении этих бурных танцев готового покинуть мир.

Столько в музыке всех семнадцати пьес смотки, свежести, паже художественной дерзости, молодости и вместе с тем типично крестьянского юмора, что не верится в то, что здесь, в «глебединых песнях» Грига, звучит «песня старика». В своих письмах последних предсмертных годов он отдает должное место стопу («держанному шутливостью тона») раненого лебедя, как и в «Норвежских народных напевах-думах» оп. 66. Но тут — изумительноая зарядность отношения и постижение действительности и жизненности зрелости полнокровно сочетаются с юношеской творческой импульсивностью и отлагай, ибо в данных танцах содержится множество смелых художественных находок, прозрений и угадок, далеко еще не исчерпанных за годы, протекшие со дня смерти композитора.

Свойственный Григу мягкий ласковый лиризм и непосредственная за-купленность, доставившие ему мировую славу при всей оргияльности черт, присущих его дарованию и его «скандинавестау» (над чем весьма «французсто-фельетонко») пронизывает Дебюсси в своей ядовито-антропогенской рошевии). — эти качества подверглись в оп. 72 строгому и неслегкому испытанию и проверке. В самом деле, трудно было на склоне лет композитору, с уверенным в себе первом-стилем, так искренне-естественно сроднившись с мышлением пяного качества, черпающим свою силу и убедительность в действительности, как она представляется не ему лично, а объединению людей на почве характерного для данного объединения труда и соответственной психики. Надо было всем сердцем любить и интеллектом осознавать жизнь в ее реальной иви — жизни и прав норвежского крестьянина, чтобы так художественно свежо, юно и умно-проницательно пересознать свой стиль.

Личное Грига воспитано было в красивом романтическом постижении родного Севера и в привычные к личному — «моему» — высказыванию и восхищению, и сумеречным дум, правда, почти всегда на основе чутко уловленных народно-песенных интонаций.

Теперь же сам Григ, не мысли ни о каком художественном опрошении, но, возможно, забыв о воссторженном приятии привычным кругом многочисленных слушателей его музыки за насыщенность ее романтическим содержанием, решительно снимает с себя кругозор Обермана* и словно заново чувствует действительность. Он действует так, как если бы сказал себе: «а что, если их глазом, слухом, мыслию, волей, пластикой, бытом и правом (px, т. е. крестьян) рассказать о чувстве родной действительности средствами своего и их языка — музыки — как-то это будет, как прозвучит?» И рассказал, не жертвуя своим мастерством, а заостряя его на «переде», «одаль», отказавшись от давней стадии, от привычной «семейственно-уютной» лирики п от романтического пиданско-иллюстративного опиоцехства. И вот залскрилась.. помолодела музыка. Светлая терпкая личатоника определила особую яркость стиля. Так возник оп. 72!..

* Оберман — герой привлекательного в эволюции европейского романтизма романа-моналога Сенакура.

СОНАТНОСТЬ У ГРИГА

Сонатность, сонатнос у Грига. Речь идет не о формально-структурном анализе его сонат, давшо оцененных, дающи «разобраных». Соната, инструментальная, хорошая соната — не есть ни схема, ни конструкция, ни форма даже, а метод мышления, музикальной игрочкой, и не метод, понимаю, а качество музыки как мышления. У Бетховена исходу *сонатное* — словно душа и неотъемлемая сущность высказывания. Но как часто встречаются сонаты и симфонии, сугубо точно отечающие схеме сонатного аллегро, а сонатности в них нет как нет. Сонатное в Шумане, например, увы, не сконцентрировано с такой несомненностью, как у Шопена — не только в его *b-moll*ной сонате, произведения глубоко трагического нафоса, но и во многих прелюдиях — интенсивнейшей выразительной силы «лдрах сонатности».

Давно стало общесущим различие сонатных стилей: по драматургической, остро контрастной, «коллизийной» стремительности разнотия идей и по патетико-лирико-эпической «историальной» поступи движений» диалога. Между этими крайними стилемными противопоставлениями много разновидностей. Обязательна ли борьба резко исключающих одна другую двух руководящих тем-идей? Или взаимная, в сущности своей, проптекающая из одной мысли соната-многолог? Лишт осуществил это. Очень «хладнокровная» форма rondо стала сравнительно недавно, на слуху близких к нам поколений, драматизироваться*. Теоретикам пришлось рассуждать о схемах сонат-рondo или rondо-сонаты. Брамс достиг исключительного размаха развития и выразительности силы, построив грандиозный финал симфонии як остигнатой теме. И какой рост музыки? Сонатности, как качеством мышления и как импульс разятия, опладела образно-представительной формой вариаций, безмерно ее обогатив и возродив через искусство варианта и новой жизни, особенно и области симфонических оркестровых вариаций. Словом, схема — пот бетховенская драматическая контрастная соната и пот шубертовская песенная соната — все, конечно, осложнилось. Умножать примеров не стоит.

Какое же место занимает в этой сложной эволюции сонатности развитие звукобразов-идей, присущее и музыке Грига? Он не симфонист-драматург. Развитие тематического через напряженно-контрастное гедеве не давало ему по свойствам. По всем качествам своим сонатность Грига приближается к шубертовской: чередование мелодически-веселых эпизодов. Лирическо-веселый характер тем и их движений (словно наложение одной за другой вспыхивающей в памяти мысли) довлеет над столкновением — в тесном из скрещивания — тематических элементов. Легко броить Григу упрек, что такое чередование или вхождение в сонатную схему звено за звеном созывает только высказывание суждений, по что никакого раскрытия идей от этого не возникает: нет ни выведение мысли из стройных связей силлогизма, ни драматических коллизий, когда из столкновения страстей возникает новое качество! Но сила впечатления от несомненности развития музыки григовских сонат, всегда инстинктивно на слух осознаваемого, не дает права на заключение, которое надлежало бы сделать из подобного рода рассудочно теоретических предпосылок.

Возьмем ли мы форшпианину сонату (первое Allegro и финал), или, скажем, вторую скрипичную, — очевидности импульсивного развития тем налицо; темы не только темпераментно пробегают перед нами глазами, и, блескомы «первой» их красотой, мы не задумываемся:

* Даже центризованный до именитовски напряженных ситуаций.

«А что из этого следует?», они утверждают свое содержание и в репризе — дополняются в новом качестве как следствие, вывод. То, что в экспозиции звучало лишь чередованием суждений, то приходит в конечном синем впечатлении к обогащенному единству. Отрицать это в сонатах Грига, значит возвращаться против «слуховой очевидности». Более или менее импульсивное чередование тем-мелодий проводится в целях их обогащения в нашем представлении в результате прослушивания музыки, т. е. как раз налицо мыслительный процесс, составляющий главное в сонате, то, что и делает музыку сонатной.

Вместе с тем это не брамсовский метод. Брамс владеет удивительной способностью незаметно *вовлекать* (как будто и не стремясь *поражать* восприятие попизной, силой и стремительностью тем), *захватывать* слушателя в сеть мысли, сразу, ежемгновенно им разыгрываемых и взаимоувязываемых. Делается это как бы непроизвольно, даже с какой-то «раскачкой», будто без достаточной энергии (изумительное начало четвертой симфонии), а между тем ваш слух уже втянут in medias res и, не сопротивляясь, хочет знать, что же, что же будет дальше за каждой следующей страницей? Наоборот, Григ *поражает* слух, спеша раскрыть впечатление за впечатлением. Высказав импульсивно мысль за мыслью, словно залыхавшись, па момент делает передышку и вводит тему-мелодию большого дыхания, длительно ее раскрывая, словно забыв про все!

Словом, напевно-мелодическое чередование идей (модартовский-шубертовский принцип) всегда присутствует, но в ином качестве. Качество это: неожиданность. Лист, слушая скрипичную сонату Грига, чутко отмечал подобные моменты. Я говорю о неожиданности не как об идущем от слушателя восхищении или досаде — реакции на тот или иной поразивший «элемент» музыки. Нет, тут суть дела в пластичном стремлении *поразить* восприятие неожиданным высказыванием нового впечатления, стремление, становящееся своего рода изобразительно-выразительным методом. Речь идет о развитии идей через противопоставление — не диалог это, где собеседники рационалистически фехтуются на плахах, как на шлагах. Повторяю, Григ эмоционально чередует мысли, как напев за напевом, всплывающей в памяти. Но напевение осуществляется импульсивно-неожиданными сменами.

Григ — европеец конца века. Его первая психика — не шубертовская. Она напряженнее, острее и «живеещая». Темы и качество смысла впечатлений для нее нужны совсем иные, т. е. в содержание раздражений и ответы на них стали друг с другом в новых — качественно и динамично, иные отношения, чем у людей XVIII века и еще близких к нему. Григ — романтик, конечно, потому что он живет возвышенной эмоциональных впечатлений. В его психике, безусловно, присутствует Странник (бродяга), вагант, а не путешественник-туррист «баденкером». Впечатления — в них смысль (от природы, искусства, людей) — для него лица, словом, насыщенное содержание, а не любопытство от безделья, от желания как-нибудь «убить время» или «исходность» смены впечатлений по рецепту доктора: виду переутомления. Надо уяснить себе это качество (не одному Григу в его современности присущее, но в нем в его искусстве просто и наглядно, естественно себя «оформившее»), чтобы усвоимать, что я разумею под неожиданностями в музыке, как импульсом сонатности. Импульс, который, однако, не всегда обязательно приходит развитие музыки к логическому выводу и обобщению (Бетховен, Чайковский), т. е. к полному рациональному оправданию смысла так называемой репризы — коренного проведения идей или раскрытия в них новых качеств (бетховенские коды) как результата развития. Григ в этом отношении не мыслитель-философ, не мыслитель-оратор, не драматург и даже не «режиссер своих

замыслов»*. Но тем нагляднее его метод мышления неожиданностями, которому он сам же противопоставляет метод выведения музыки из основной идеи (искусство вариантиности, особенно ярко проявленное им в фортепианной балладе g-толь, сочинении, конечно, эпохальном, и в обработке сонат Моцарта для двух роялей, где варианты за вариантом наслаждаются с большим тактом и тщательностью на основной текст, не трогая его!).

Если вслушаться внимательнее, то окажется, что в основе того и другого метода развития идей Грига (через плю拽ение неожиданного и через постепенное выведение музыки из одной темы-мелодии) при постепенном чередовании лежит одно и то же состояние и одна цель: через воссоздание ощущениях вариантиности ими прийти к гимническому восторгу по достигнутой вершине! Напоминаю об очищении g-тольной баллады, об очищении фортепианной сонаты e-толь, о заключительных лирических аялах второй и третьей скрипичных сонат (побоще о блестящем в них проявление чувства неожиданности, как импульса развития на всем протяжении музыки). Тут же напоминаю о финальных широких проследованиях темы большого дыхания в b-тольном фортепианном концерте Чайковского втором Рахманинова: собрание долго нараставших пеятельных в «узел» языком, в предел восхищенности. Не есть ли все это отражение, но в счастливо-ироничном высказывания, шиллеро-бетховенской плен: восхождение к радости и развитие метода «выведения вариантов» в грандиозном финале *девятой*?

Соответно в Григе — это выявление постоянного свойственного его психике состояния, перенесенного в качестве художественного образного мышления и становления формы. Состояние это лучше всего определить образом: восхождение в гору. Образ этот имеет вполне реальное — при всей своей насыщенности романтическим пафосом восхищенности — содержание в чувстве удивления, восторга, наполняющего открытое пщечатления сердце, и в испернианье различимых обогащения сознания все новыми и новыми впечатлениями при каждом повороте, при каждом мгновении подъема.

Великий гуманист Петрарка первый так убедительно засвидетельствовал это состояние в художественно-литературальном его преломлении в своем знаменитом описании восхождения на Mont Ventoux (26 апреля 1336 года). При всем своем тщеславии иране поэт не обманывает тут никого. Он чутко определяет свое чувство восторга на последнем вершинном отроге, когда смотришь «скорее сердцем, чем глазами». Во всяком случае, Петрарка отчетливо зафиксировал существование такой «городища людей», для которых мышление в художественных образах тесно связано с динамикой впечатлений и чередований неожиданного, вновь и вновь сменяющего в сознании предшествовавший мыг с его содержанием. И арка от сложной психики гуманиста XIV века в его изыскательшего ratio и скромному, нервному, «одухотворенному восхищением» портрету Григу не так уж «символична», как это может показаться. Преподиество Грига, что он композитор, музыкант, ибо лишь цитеноннейшее, остро возникшее в человеческую психику развитие романтической музыки XIX века дало людям в руки арладению иль к конкретно-образно-литературному поэзанию индивидуальных, глубоко внутренних состояний в звуко-интона-

* Но в романтическом и том новое не так простодушно-детски панико- и осложнено проклей психореалистов. Он не знает флюгеровского эстетического аристотеля, смущающего метафизику Золя и толстовского «рыванье масон», но пронятное в нем сильно хочется тут же выйти за пределы Грига и сделать существенное добавление. Чайковский заслонил в себе тщеборовско-григорьевское шекспировским драматизмом и толстовской психореалистической здоровью.

ционной поэзии (поэзии без слов) сонат и симфоний! Без музыки тут лио из гуманистов-поэтов: уточненная психика их определила средства выражения, все еще склонственные, и им подсказано было бы, что для музыкантов-романтиков стало «своим родным языком», звукописью реальной..

... И особенно проявляются перед второй скрипичной сонатой (G-dur, op. 12) Грига, Финалы g-moll'ной баллады (op. 24) и e-moll'ной фортепианной сонаты, конечно, гимническое, в самом рожденье «гимна восторга» из постепенного нагревания впечатлений, через все части, — лично мне только всегда мешает нелепо вторгнувшийся в логику трехчастности «макет», — мотивировано прокрасно. Финал скрипичной сонаты скорее драматическое восхищение, все еще пламенно развивающееся, чем уже собранное и обобщенное в широком иссечении охвате большого чувства. Ни зато как позумительно празднично сдержанно, например, sostenuito за 38 тактов от конца, sostenuito, пытающееся остановить движение, собрать впечатления в единый порыв восторга, в гимн творческому созианию человека! Вместо того чтобы sostenuito рождается новый подъем, новый сплавливший чувствований, остановить, который можно лишь броским Presto, срывающим музику.

Соната волнист в целом — от Lento doloroso с «долинными» непрерывшем, каденцией g-moll, с насыщенной неожиданностями (ритмы, вступлений, динамических контрастов, фрагментов «нагрыши», переходящих в импульсивнейшие порывы) G-dur'ной диатоникой Allegro первой части, с Capriccioso allegretto tranquillo второй части, где идеалистическое любование сменистся бурным порывом — волнами музыки, словно сознание охватывается страстным неистовым стремлением «рваться все выше, все вперед, к новым дарам, и, на конец, — с водушевлением (опять же из лягунации «нагрыша») третьей части: мысли буквально «навертываются одна на другую в единстве целострояния все вдали, ввысь, рождая своими неожиданными возникновениями и оборотами новые и новые впечатления и восхищенностие!.. Не эмоциональна тут (совсем не подходит этот термин), не чувственное, не страсть, не дневник дитяных «самоизрежаний». Просто — поет большое чувство, как сказано в простодушном, песенного склада высказывании русского поэта:

Так я рвется нуша
На грудь молодой!
Хочет воли она,
Прюст жажды другой!..

Отойдя несколько на расстояние, можно в потоке, в «плывущих неожиданностях», составляющих основной импульс сomatности Грига, найти четкие грани и делеустремленность — организующую работу художественного интеллекта. Если взять простой бытовой пример: вы слышите, как сосед, спутник по работе или прогулке, задумевшись, сосредоточившись, напевает мотив за мотивом, неожиданно сопоставляемые фрагменты! Иногда даже кажется: что за странные ассоциации? В чем tertium comparisonis — подразумеваемый импульс сравнений и сближений? А потом выясняется, что связь очень тесная с клубком мыслей и замыслов глубоко обусловлена именно такую, словно из неожиданно еслимых аненьев, цель импонаций и вызываемых ими чувств.

Григ не довел своих выявленных соматности до масштабов симфоний, до величавых обобщений. Его выскорсы в саги и предания старой Норвегии тоже не вразумили в нем лиц симфониста, ни оперного драматурга. Но достаточно и найденного.

У нас в отношении музыкантов прошлого века господствуют еще слишком детализированные или вульгарно обобщенные, или грубо разобояненные представления. Это было еще простительно самим современникам (Григ, как мы видели, в статье о Моцарте, писаясь искусства линии и музыки, изутил юродыста точайшего рисунка Гуно и даже Бизе, хотя партитуру «Кармен» не любил выпускать из рук, паслящаясь мастерством), но не теперь. Так и искусство Грига все время трактовалось или в скромной извечной ее говорящей преемственности (например, Мендельсон, Нордрак), очень преувелической, или, иначе, изолированно.

Мне думается, что именно соматическое в Григе позволяет связать его чувство и мышление, душу и дух его человечнейшего искусства с целым рядом явлений, качественно никаких, в зернах же своих обладающих потенциальными тождественными целеустремленности. Наблюдения подобного рода внушили мне мысль зановчить работу о Григе энциклопедом, очень скромным, по необходимости, и григоискую сонатность. Тем более, что и в этой области музике Грига свойственна глубокая общительность и, потому, широкая отзывчивость на нее во всех слоях исполнителей и слушателей.

*

ИЗ ОБЛАСТИ ЮГОСЛАВЯНСКОГО
НАРОДНОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ
И ВЗАИМОСВЯЗИ РУССКОЙ И СЛАВЯНСКОЙ
МУЗЫКИ

(Экскурсы)

Мысль об экскурсах в область русского музыкального славяноведения сложилась во мне очень давно, ибо мне всегда казалось, что область эта содержит в себе крайне существенное для русской национальной музыкальной культуры содержание; что отголоски «славянских музык» в русской музыке являются в своем историческом значении и своей, можно сказать, непрерывности гораздо более существенными и значительными (и даже в области культовой музыки далеко не узко-культурными, а лишь в силу ряда условий приспособленными для культуры), чем это казалось. Сделано вдающей шпрокой области совсем немногого. Но современные события требуют совсем другого аспекта на содержащийся в ней — в сфере музыкального славяноведения — круг явлений (круг, все более расширяющийся), и потому немногое сделанное в свою очередь не удовлетворяет, вызвав к пересмотру и восполнению. [...] Мои экскурсы — всего лишь тропинки и намеки. Денек собиравшийся постепенно иною, находившейся у меня собственныйный материал частью рассеялся, частью погиб, а материалы, имеющиеся ныне, не всегда поступили. Словом, недостатки экскурсов мне ины, позвесты и понимы. Но я все-таки записал их, так как, мне думается, они своеобразны, а время — сейчас особенно — не идет: пусть эти экскурсы дадут толчок и для более плодотворных обстоятельств. Но изъясняю себе надельтья, что в них, при всем совершенстве и лакунах, сейчас именеменных, есть мысли, немотки и догадки, которые могут заинтересовать.

В истории русской музыки линия взаимодействия с общеславянской линиями падавана — это известно. Но ее ведущие оттенки расчленены и выяснены мало. Светская русская музыкальная культура в XVIII веке, особенно при Екатерине II, затем в XIX веке, в счагах дворянской музыкальной культуры Александровской поры, упорно акцентировалась на русско-славянской интонационной стилистике, спиря на неких общевосточно-европейско-классических интонациях в «переплете» с российскими и славянскими интонациями песен и хантов. Можно говорить о неком однодержавинском направлении в музыке. По мере развития в литературе сентиментализма, а затем падлым романтических веяний славяно-российское стилизаторство, вызванное вполне понятными политическими причинами, встает на все более и более конкретную почву, превращаясь в стиль, в котором популярные славянские песенные интонации и ритмы уже у Верстовского суммируются в некий общезначимый и общепонятный ин-

тонационный комплекс или своего рода словарь, из которого черпает большие композиторы. *Славянское* (пернес, российско-славянское) у Глинки занимает весьма значительное место, а в «Руслаше» обнаруживаетя как прик собою — думаю, что и преднамеренно вынуждено — явление во всей тематике эпического Киева.

Линия эта поддерживается у Серова в его «Логнеде», принимает новые очертания у Балакирева, которого можно назвать композитором-славянофилом, и, наконец, красива на почве пародийно-поэтических воззрений славянства распостает у Римского-Корсакова, проходя сквозь все его творчество и тесно сплетаясь с русско-национально-песенной пропагандой.

Но это лишь одна сторона явления. Есть и другое в данном музыкально-культурном многограннике. И среди существенных — иконы имевшуюся связь русской песенной культуры с многовековой и многогранной культурой мелоса Средиземноморья и далее к античности. Тут в новом аспекте выявляются и роль музыкального византизма, и открываются богатые перспективы в отношении истоков и взаимодействия музыки славянства с «музыкальными племенами» Кавказа и Армении.

Далеко не таким сплошным выступает итальянское влияние: наоборот, Италия питалась у южного славянства — так называемого Ближнего Востока, — приследиземноморья и притерноморья.

Углубляясь далее, скажем, что поражающее всеми мелодическое богатство музыкальной культуры Вечи эпохи великих венских классиков музыки не может быть объяснено без осознания вышнего и давнего оседания глубоких пластов славянской песенности в примежающих к этому музыкальнейшему городу славянских странах. Общеизвестная выдающаяся музыкально-организаторская роль и значение чешской культуры в данном отшении; сейчас, пожалуй, одним из центров притяжения для русского исследователя становится музыкальная проблема Балкан, с их девственными залежами народно-песенных культур и пятами высокой культуры питацций и ритмиков, образно-пластической, тянувшейся к античному мелосу трагедии и массовой хоровой лирике.

Я зашлю нашим будущим музыковедам, которые будут входить в этот лабиринт музыкально-народных культур с богатейшим запасом точных знаний и критическим опытом.

Стоя сейчас всего лишь на пороге этого лабиринта, я испытываю уже радостное чувство от создания цесаревичности прочных всев человеческих связей русской в славянской богатейших народно-песенных культур с прекрасными источниками мелоса — как питацционно-выразительного языка человечества, языка, столь глубоко противоположного в своем исполнении гуманизму всем лицам фанатизма с его цивилизационным варвартством.

Что касается возможности нового приближения к проблеме античной ритмики как эмоционально-образной пластике с точки зрения ритмо-интонаций русско-славянской народной песенности и форм массовой хоровой лирики*, то мысли в данном направлении у меня были столь тесно связанны с пропавшей моей работой о ритме древнерусской живописи, что лишь восстановление этой работы, сейчас для меня затруднительное, настает возможность выполнить последующую — о новом аспекте в отшении античной ритмики. Упомишу здесь об этой досадной лакуне потому только, чтобы обратить внимание музыковедов именно на образно-пластическую выразительность ритма в не только и исконных крестьянских обрядах-церковных наставах, но и в более широкой сфере, ибо, например, следы

* Включая область речитации.

интересна своей ритмо-интонационной содержательностью широку развернутая сфера сербского коло — хороводной плясовской песни. Вообще сербская народная песенность — одно из прекрасных достояний общечеловеческой лирической культуры, вклад народа, обладающего чуткой душевностью и высокими героическими помыслами.

Взаимодействие между музыкой юго-европейского славянства и русской музыкой всегда было осознанным, и в XIX веке все почти крупные писатели русской музыки (Глинка, Балакирев и «Могучая кучка») едва ли не в целом) это обнаруживают.

В последний момент перед окончанием экспкурса, благодаря вниманию и любезности проф. Е. В. Гиззинуса, я имел счастье ознакомиться с исключительно содержательным по своей интонационной природе народным песенным сборником одной из областей Чехословакии. Этот сборник народных песен вызвал во мне напряженный интерес, подтверждал ряд моих домыслов и прогнозов о песенной народной культуре этой музыкальнейшей страны. Интонационная свежесть, тональность песен — при наличии чуткой, крайне детализированной записи — просто не поддается описанию и ускользает от читателей. Напевы этого сборника издаются в обобщенно-схематизированном, а в интонационно-юрисионированном облике, что достаточно редко для изданий западноевропейских народных песен. Тем самым глаз уже видит, как песня поет, как дышит автор, — пасоляясь дыханием и растворяясь: раскрывается ждзнь мелодии, сплеленной из обязательнейших шаров, ярко-славянских колоритных. Любопытна в немногих из них перекличка с глининской мелодией (причем о каком-либо взаимознакомстве тут не может быть в речи).

Не смея далее задерживать внимание читатели, я заканчиваю предисловие на данном упоминании об одном из привлекательных побегов народной лирики славянского Запада, хотя еще о многом хотелось бы здесь вкратце рассказать, соприкасясь со славянской музыкой под воздействием великих событий современности и особенно с точек зрения молодой советской культуры.

4.XII.1942 г.
Ленинград

ШОПЕН В ВОСПРОИЗВЕДЕНИИ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Я попытаюсь восстановить в словесных образах бережно хранимое слуховой памятью впечатление от игры произведений Шопена четырьмя русскими композиторами. Составляло не игры в смысле концертного исполнения, а импровизация мыслей Шопена и мыслей о Шопене в интимно-камерном и домашнем общении. Буду говорить об игре М. А. Балакирева, А. К. Лядова, А. К. Глазунова и особенно меня волновавшем исполнении Ф. М. Бруменфельда, память которого всегда глубоко чту, как одного из беззатетно преданных музыке скромных, по чутких, беспредельно чутких людей-артистов. Но не буду подробно говорить об исполнении Шопена С. В. Рахманиновым, великайшим пианистом нашей эпохи, так как пришло бы вести речь о виртуозно-концертном воспроизведении: импровизация в данном здесь смысле юношеской музыки композитора Рахманиновым мне слышать никогда не приходилось! Шопен в концертном исполнении Рахманинова — музыка в латах строгой интеллектуальной дисциплины*. Мне же здесь хочется говорить о Шопене как явлении, выраставшем непосредственно беседе, в живом обмене мыслями с называемыми композиторами, когда в пальцах композиторов импровизировались тут же высказываемые мысли о нем, среди соответствующей эмоциональной атмосферы.

* Страстно-романтическое, увлекательное исполнение Шопена Ф. М. Бруменфельдом при всем своем пианистическом совершенстве не достигало точностей фразировки. Лядов и присущий его игре интеллектуальной элегантности. Образ Мицкевича сопровождал Шопена у Бруменфельда, и это испортило былая польской музыкой, исполнение же Лядова даже можно было назвать «инициональным» и «внеземноинициальным», ибо эмоция расстилась в музыкальном ехрп, в «одухотворенной разумности». Если сравнишь его игру с рахманиновской насквозь — современно пианистической, то стиль Рахманинова довлеет как стиль монументального классицизма; но если различить в единстве Рахманинова во времи исполнения им Шопена композитора [Рахманинова. — Ред.], то несущее-мелодическое начало рождает его фразировку с лядовской-балакиревской ironии как-то исчезла из русского постижения Шопена. Но вот ладия балакиревской иронии как-то исчезла из игры Юрия С. Прокофьева, в особенности в первиче ее саркастически-склерозной сфере его творчества, восирасло даже в самом качестве удара нечто родственное Балакиреву-пианисту — только в иной драматике — жесткое и яркое, порой с убийственным в лице своей испогренимости и испреклонности характера. И даже у старика Балакирева еще пытал юношеский задор и — рядом — холодный разум, уверенного в себе опытного фехтовальщика. Думалось: и это композитор «Тамары»? Начало «Исламова» — вот типично балакиревский пианистический тон и удар. Таким завершилось звучание его игры.

С Балакиревым мне пришлось встретиться раза три, один раз в очень дружественном ему петербургском семействе, где он пластно и проникливо говорил, с искрой в глазах, как вождь, ушедший на машине обстановке на Коломенской улице. Великий музыкант — в тесной кельи!

Как облик совершеннейших гравюр, хранится в памяти впечатления от этих кратких встреч: так глубоко врезывалось в сознание все в Балакиреве — тои речи, жести, движения, взгляд, манера глядеть поты, не за него глубокая внутренняя горечь отравленного сердца. Что-то от застал в жизни Балакирева. Это было либо весной 1907 года, либо осенью, а также и в 1908 году, но до смерти Римского-Корсакова.

В плавизме Балакирева слышалось что-то уже старомодное, я бы сказал, «гензельтольское» (не «фильдовское»), но, конечно, пасмурщено властью мысли. Сперва игра пропаводила впечатление пальцево-сухой я, при строго чекапленном ритме, все же очень своеавластной, упрямо своеавластной. Первости — иди! В каждом обороте слышалось: вот так понимаю, а вы, тут предстоящие, должны беспрекословно этому подчиняться. Педали мало — и шопеновский бисер мелькал как рассыпавшаяся по поверхности ругти. Форма текапилась из строго архитектонически разделенных отделов (особенно в мазурках). Вообще, всякая деталь в балакиревском произнесении Шопена подавалась риторски. Перед игрой он «выбрнула» хозяйко дома, повидимому, бывшему его ученику: «Шопен вам не дамский угодник», а спорившему с ним о классической русской поэзии студенту (Балакирев посхищался поэзии Хомякова, философической содержательностью его стихов и даже их чеканность: за счет нещадно уишаженного им Лермонтова): «музыка не офицерская прихоть — вот в Шопене еще дышит настоящий Байрон «Манифреда» и «Канина»!»*

В этот раз у меня было впечатление, что Балакирев нарочито и вызывающе «снимает» с Шопена все, что содержало хотя бы намек на «ушегодись, на любовную романтику». Уже играя, он проворчал: «Никаного Мюссе¹ и уж, конечно, ни юкеров, ни лиденстров! Несколько мазурок были все переведены в жесткий акцентный ритм с очень подчеркнутыми беспедальными звонками и гравюрами — словно точки штой — «портаменто». Он словно избегал «каптильных лист». Временами создавалось впечатление, что он намеренно подчеркивает «костлявость» фортепиано, листкувая скелет шопеновской музыки. Одна из примечательнейших мазурок Шопена так и прозвучала — словно dance macabre с гольбейновскими средневековыми образами. Через несолько лет потом я в Базеле уже вспомнил Балакирева при виде знаменитых фресок; в сознании прозвучала памятная мазурка, исполнявшаяся им жуткими шесто, т. е. мрачно, но не печально. Особенно прызантельно были «брюзжаки» прониклиевые sotto voce**.

Основной средний «тон» удара энергических пальцев Балакирева, хотя и старческих, воспринимался как *mezzo piano*, чуть ли не *mezzo forte*. *Pianissimo* этому резко контрастировало. Энергия пальцев (у меня явно

* Франтоватый петербургский студент, волеская перед этим Балакирева в беседу о Лермонтове, явно хотел «угодить» Милью Алексееву, помятуя о превосходных его романах на лермонтовские темы, но попал, очевидно, в «большое место». Лицо у меня всегда было запечатлено, что с той «серебряной» балакиревским романом с лермонтовским жемчужинами музыко-поэзии у композитора связало какое-то оставшееся «лучебной след в морщине старого утеса», жизненное, сурово скрытое, в сердце законченное воспоминание.

** Разумею мазурку «П-мпдор. оп. 33, № 4.

сохранилось впечатление «звучавших пальцев», не кисти, не руки, а пальцы, очень динамически выраженных без спутной разницы первого пальца, или же так искусно было балакиревской апликатура, что ступы-швыались «женственными пальцами!» — просто поражала.

Как он достигал быстрым темпе «стаккатного легато», при котором искрилась кандала «рутная капелка» — «восьмая» — в популярном до-дзе-минорном вальсе (оп. 64, № 2) и не «съедались» композитором «восьмушки» тактов — казалось загадкой, «стаккатурой капилею». Члены фразы архитектонически, Балакирев словно бы избегал внутри их «вадохов» (напильников и отливов) и предпочитал единый пюанс. Вальсом до-диз-минор он устроил, как тощим вкусным десертом, а вскоре, подразиня «браником» своим Шопеном, по «готическим», не средневековым. Но зато в не сколько прелюдах опять появлялось жуткое, — то, что волшевало Шопена из Майорке. Любопытно отсутствие каких-либо мистических опущений: просто — наружания действительностью впечатлительной душа композитора и зачарованный им «темпы собственного цульса» (ре-бемоль-минорный прелюд, а серед или ми-бемоль-минорный ошты-таки со стаккатурой легато* и действительно Allegro pesante).

Последующие мотивы впечатления от балакиревской игры Шопена были еще остree, глубже и поучительнее. Они вращаются возле второй баллады, си-бемоль-минорной сонаты и первого (оп. 20) си-минорного смерцо — в виде значительных фрагментов. Вторая баллада: не забуду гигантский контраст — бастьорль (но не XVIII век, но Глюк!) и буря! В буре — словно в стихах Данте и кисть Делакруа*. Когда позднее Ф. М. Блуменфельд смотрел эту же вещь, — уши! — то было всего-навсего «шумаховское» волнение, а не вихрь. Вот, слушая передачу дантовской сонаты Листа Рахманиновым, более фресково-мощную штуку, чем была балакиревская, все-таки я вновь почувствовало же пронизавшие меня «вихри» в ту же силу и власть великих красочных образов.

Но самым потрясающим было виагрывание фрагментов второй сонаты (b-moll), особенно начала первой части. Тут я впервые повидел глубокое различие между «нервной игрой» и agitato («волнением») как художественным произведением, замыслом композитора и «объектом» исполнителя. Именно «нервозность», «нервического пафоса» ни тени не было в балакиревском произнесении этой прекраснейшей музыки: словно трепетная душа, душебеглец, за которой мчится оттуда! Я не посмел сказать тогда: да ведь это же из «Мцыри» — знаменитый рассказ о бегстве и борьбе!. Марш Балакирев брал в более подвижном темпе, ближе к естественному шагу, словом, натуралистичнее, в среднюю часть же не, баз «напильник настроения», которым всегда жадно и обычно заранее «ежишася», как бы не повеяло мешавшеством. Смерцо звучало «лаудсквихтихи», — в сочно и грубо, «топотом», опять, словно бы XVI век, реяла образы Гольбейна, Дюрера*, особенно «Рыцарь в Смерти». Открывался новый смысл в шопеновском слушании действительности. Фиянал ошеломил все тем же мастерством «стаккатурного легато». Solito voice в динамическом значении не было (Стасов рассказывал, что рубинштейновское pianissimo при изумительном legato пронизывало здесь такой жутко, как в последней литографии, среди алиострада повести В. Даля: «Похомленные Бильдадумра и его Аршета», или как образ забвения: «Понимаете, свойской могильный одинокий холм и над ним — вылога!»). — solito voice являлось в передаче Балакирева как бы психологическим пюансом «про себя»: мне всем дано этот ужас почувствовать, и потому, к чему говорить полным голосом, — вот взгляните: и возникают образы Гойи*.

Первое скерцо звенело забавно, звоном меди. Вспоминались легенды о звонарях в башнях над средневековыми городами. Первые аккорды

заставляли вздрогивать. Среди них — колыбельная, нарочито монотонно фразируемая, но также с ощущением дальних перезвонов. Колыблю, с тонкой педализацией, скромной, но в самой своей скромности обладавшей выразительностью, т. о. в меру и в мере. Так звонят колоколы на высохах, в горных убежищах, в Альпах (роман на Сен-Готарде!).

Балакирев владел своей продуманной философией музыки Шопена, и в строгости и суровости, в асимметричности фразировок чуялось стремление услышать в этой музыке мир величавых идей и дум и образы тех людей, что умели отстаивать свою правду. Вообще во всем облике Балакирева, когда в устах его замолкала злобная издевка и голос становился «специалистом», заключалось то, что можно было бы назвать: убеждение. Это было и в его пianизме*.

Совсем иной Шопен открывался в эстетически пляшном интровертировании Анатолия Константиновича Лядова, при удивительно элегантном танце и благородстве фразировок, при уточняющейшей, напоминавшей скрябинскую**, педализации и красотной по изысканности мелодического рисунка чеканке формы: именно через мелодию рождалась у Лядова шопеновская архитектоника. Во всем этом чувствовалась выразительность эмоционализма, даже словно щегольство «гансликенством»*, «музыкой как формой», центроэлектрическим холодком! Только подмечай очень тонко выраженные Лядовым характерно шопеновские «вкусности» (Глицинка бы сказал — «злобы») в гармонии и вообще в голосоведении, можно было угадать тщательно маскируемую внутреннюю эмоционально-лирическую «тенденцию» в той или иной пьесе.

Подслушать игру Лядова не всегда удавалось: проходилось иногда постоять на плоскадке лестницы перед дверью в его квартиру, чтобы не прервать игры. Нелегко бывало добиться «перевода», приведенного им (как учебный пример) фрагмента из Шопена в цельную законченную акварель, чем и являлось лядовское китонирование, например, предложений: третьего — соль-мажорного, десятого — до-диез-минорного: Лядов играл его «воздушно», по-скрябински, не слишком оттеняя «хоральность» настенных; обоих пасторальных, одиннадцатого — си-мажор — и двадцать третьего — фа-мажор, звучавшего у него изысканно-живописно-импрессионистически светло: Лядов любил свето-цвет в живописи, и в его игре это тоже проявлялось больше всего в ля-бемоль-мажорных мазурках Шопена. Они звучали (две ля-бемоль-мажорные: оп. 7, № 4 и оп. 41, № 4) как освещенные солнцем сквозь ясные стекла пантеры-балконы дома в саду или парке в картинах лириков «Мира искусства» и «Союза русских художников». Мазурка оп. 7, № 4 для меня стала своего рода звуковым образом Лядова.

Как и музыку Глиники, он знал Шопена в совершенстве, но скромно признался, просматривая до-мажорные и соль-мажорные мазурки (он выбирал из них во просьбе С. П. Дягилева* для оркестровки): «Вообразите, я играл Шопена словно пиститутка, сентиментальничая, а не слушая голосоведение, теперь же, что делать с голосами, требующими в оркестре четкого доведения? Нельзя же их затушевывать, как в фортепианном изложении! Очень, очень трудно сладить с этой искусственной пла-

* Слышал я и исполнение Шопена С. М. Липуновым у Д. В. Стасова. Правда, немного и там, что затруднялось словами передать отложившееся впечатление. Серьезное и благородное — вот то главное, что запечатлевалось, и рядом — виртуозность, закрывавшая и душу музыки в душу композитора-исполнителя.

** Игру Скрябина Лядов очень ценил, лишь заредив ворчя: «Ну, зачем позириует и нервничает на ветраде — могут принять за скрипачину» и перенести на музыку, а ведь это у него все естественно!*

истической инструментовкой — ведь оркестр все огрубит...»*. В другой раз восхищаясь, и, вместе с тем, лестами мягко критикуя исполнение Шопена Гофманом, пальца ля-бемоль-мажор ор. 64, № 3, оп стал его наигрывать в демонстративном мастерстве: «Это же партитура: на взгляд будто ничего нет между порхающей молчаний и вальсовыми басами, а сколько здесь «шумы» звучат еще и сице чего-то! Ну, как это вытащить в оркестре? Как оркестрово передализовать?!».

Вальс этот в руках Лядова звучал чарующе — одними дыханьем, спокойной, только лишь оттенками красок олушской мелодии. Секрет заключался — полагая, раздумывая об этом теперь, — в широких лигах-штрихах, при изысканном легатном тутте и точайши отмечаемых «переливах», мелодических модуляций, с одной стороны, а с другой — в умном пользовании, как элементом исполнительской формы, романтически-фанфорными имитациями, включенными в этот вальс, то вроде валторни, то вроде лятивар!..

Беседовали как-то о салонно-изысканном исполнении фа-диз-мажорного концертина французским пианистом Рулем Плюшо. Лядов считал это исполнение мастерским и наилучшей рубинштейновской трактовкой: «Слышиште, о чем речь: благородство — по меньше, а разорваности, вот этой «нате вам» каждой фразы нет, самолюбования нет! А ведь я еще не в состоянии передать глубину и бархата тона Рубинштейна»**.

Однажды я получил совсем редкое удовольствие: «бриллиантовый вальс» ор. 70, № 1, соль-бемоль-мажор. Лядов показал с таким блеском виртуоза в сияющей ляпкой средней части, что слух мой был «ослеплен». Здесь было полное отречение балакиревской «игры kostей» фортепиано-домино, да и «звочастоты» не выпирала: яркие узоры на бархате, так можно определить впечатление. При этой покристости — легкость и грация: «Это же старомодно, как... Тальберг», — сказал Лядов, — а вот у Рубинштейна тут действительно звучал фейерверк — вылетали ракеты. Мне же хотелось сказать: зато тут — Соков!, с его маскарадностью и застенчивостью рисунка вспыхнет.

Случилось это потому, что в то время, по своей концертмейстерской работе в б. Маринском театре, я, устанавливая с балетмейстером М. М. Фокиным темпы в его «Шопениане», попутно консультировался с Лядовым и Глазуновым. Тогда я слышал от Глазунова его исполнение до-диз-мажорного вальса Шопена (ор. 64, № 2). Помню, я попытался на репетиции «собезынничать» лядовское тутте, живость темпа, легкость (почти незаметность) трактующего баса: конечно, эти манеры никак не подошли. Пришлось, увы, девять на клавиши и «сторожевать» соответственно ре-месленко-грубой театральной оркестровке «Шопенианы» (в пее были

* В отношении исполнения мазурок Шопена Лядовым надо добавить, что порой ему удавалось красиво отнимать у оборного «танцевального баса» его противную монотонную «есомость». Понятому, он достигал этого выразительным, но легким ударом четвертого в пятом пальце левой руки, подобная вх и опускал, о не бросая на «ногу». Вероятно, это моя догадка. Не мог я уловить в мелодической штриховке — очень «введеножно» лядовской, благодаря которой мелодия Шопена как-то естественно и легко дышалась. Не помню точно, в котором из гомофонических простых концертипов, с мазурками, расположением между мелодической линией и сопровождением, возникло восхитительное ощущение воздушного пространства и, опять-таки, чувства: «Как легко дышится!». Вообще же в лядовской игре выступала интеллектуальная сторона широкой музыки, он уверялся: «Вот чего нет в Григе, о потому нет у него и полифонии, тогда как Шопен — полифоничен насквозь».

** Словя Лядова я передала не с абсолютной буквальностью, по с безусловной смысле усневшей среди множества поплощенных впечатлений, записывать.

выражены лишь две цепи, инструментованные Глазуновым), к которой уже привыкли...

В лядовском музенировании облик Шопена становился ясным и светлым, «красивым» — по-глиниански — в кантилене, и по-пушкински — искристым в задорных ритмах и жизнерадостных движенииах, но всегда со строго классическим чувством меры и без малейшей иронической наизнечности. Тон Лядова был неглубокий. Иногда, казалось, его чуткие пальчики не лежат, а плывут над клавишатурой. Но молодняк пела, правда, не вымешивающая ощущения восхищения: всегда чувствовалася в игре тощий язычок инструменталист, с любовью, «пальцево-чистенько», интонирующий каждый орнаментальный завиток...

Иное у Глазунова. Шолеповская музыка в его передаче принимала очень сочный, «плотный» облик, человечески-благородную осанку, но без внешнего шегольства и риторского пафоса. Отнюдь красиво подчеркивал Глазунов *танцевальное* у Шопена, вовсе не стремясь затушевывать остроту ритмов, пластику движений, «языки» пауз, эмоциональный тон и страсть (без иронических преувеличений). Всем, кто знает, как драматизировал Глазунов, — все это, особенно «игра ритмов», покажется бесполезным. А между тем в Глазунове за рожмом, при его массивной, плотно сидящей фигуре, с изразцовой сигарой во рту, не таялось, а побороть, открывавшееся в пальцах живое, «творческое» владение музыкой: он спокойно лепил звуками образные «весомые» формы, причем ритм всегда живо опущался, как пульс, как мера и стимул движения.

Вальсы Штрауса дышали полнокровием и чувствительными топусами, как и собственные вальсы Глазунова (гибко пластично-образно звучал в его фразировке фа-мажорный вальс из «Раймонды!», причем в штраусовские вальсы он вводил остроумные подголоски, а свои исполнял, несколько импровизируя «переложение»).

Тон Глазунова был глубокий, мягкий, теплый, сальцы «вязли» в клавишах, а звучность могла быть и массивной, и рокочущей (первия часть сюиты «Из средних веков»), и задушевно-кантиленной (песнь трубачура — оттуда же), и воздушно-романтической, как в упомянутом фантастическом вальсе из «Раймонды». И во всем вместе с тем опущалася русская задушевная простота и простор дыхания, свежесть чувства и застенчивая лирика. В пинистическом отношении мало многое изрвались в глазуновской игре: странно, даже его симфоническая музыка звучала в роле не только теплее, но и красочнее, и пластичнее (например, я был просто восхищен тоном русской пасторали первой части седьмой симфонии и медленной ее частью, колоритом светотечей в скерпо восьмой, философичностью содержания медленной части, оттуда же, и мощным становлением музыки первой части этой симфонии). Глазунов всегда прекрасно фразировал поступь массивных величовых аккордов (например, начало *Andante* своей седьмой симфонии, до-минорный и си-мажорный прелюдии Шопена, фрагменты из третьей симфонии Бородина, так им и не записанные — с педальными для меня упорством).

Переводя все сказанное на исполнение Глазуновым Шопена, не решался бы я говорить о каком-либо четко оформленном стиле интонирования. Глазунов играл так, как любил и чувствовал: музыка шопеновская становилась в его фразировке музыкой, передаваемой большим музыкантом, прятом русским музыкантом, инструменталистом, крупных форм и мастером полифонии. И если шолеповское терпло у Глазунова лично-шолеповское и распылялось в общечеловеческой лирической общительности, то в плане глазуновского музыкального мышления музыка Шопена обогащалася и некоторыми новыми рельефами, обычно не замечаемыми. По свойствам своего пластика Глазунов передавал Шопена так,

как если бы одновременно инструментировал эту музыку или видел ее перед собой уже в партитуре: он выгравировал в отдельные голоса все, что его слух «высасывал» из шопеновской ткани: не сочиняя от себя, не дополнял, а подмечая каждый интонационный миг, который можно было «увидеть» в уже заметающемся линии подголоска или параллельного главному голоса. Словом, под пальцами Глазуновакажущаяся гомофонной фактурой Шопена «расплеталась» на отдельные «волокна», некоторые из которых становились рельефными молодицкими линиями, плавающими выражательными. И это выходило убедительно правдиво, а не звучало насыщенно и монотно, нарочито виртуозным приемом. Кое-что в данном исполнении тактично и луксно делал в ту же эпоху пианист Юсиф Гофман, но все же в эстрадной обстановке получалось впечатление «затуманенной краски». У Глазунова «полифонизация» Шопена с помощью самого же Шопена, путем композиторски импровизационного «выведения» шопеновских подголосков и «выглядывания» новых цветов в гармонической ткани, становилась «рождением музыки в музыке же», тут, на слуху у окружающих. До-длез-минорный вальс, первая баллада, ряд элегических мазурок, соль-мажорный (баркарольный) циклори — особенно симпатны в данном отношении.

Инструментальный Глазуновы до-длез-минорный вальс Шопена, op. 64, № 2, очень наглядно раскрывает манеру его игры фортепианных произведений Шопена: это слышно в оркестрово доказанных подголосках и в особенности в оркестровых педалях. Впрочем, не только Шопена, а многое, и свою музыку, Глазунов исподволь, словно инструментуя. Только эта «инструментовка» не была столь же «весомой», «органико-пастышечной» и плотной, как в оркестре, а разряженной в даже колоритопрозрачной, не торяя фортеинией плотности. Очень экспрессивно-фортеиниально исполнил Глазунов первую часть своего четвертого струнного квартета, незабываемо красиво дышала в его пальцах первая часть сюиты «Из средних веков», — с большим чувством романского стиля и легенд, а главное, с ароматом моря. И все это очень мягко, словно в дымке времени, однако не эмбко, но звуково-плотно, даже мессивно. «Песнь трубадура» действительно пела, — и в его передаче с цаляем арханизма, без малейших признаков «вионичелой» сладко-сахарной чувствительности*. «Пляска смерти» раскрывалась в Глазунове соперничество нигде так не выявленные свойства драматурга мастерий (потом я узнал подобные качества в ряде эпизодов в интонациях «Царя иудейского»). Действительно, он мог бы создать изумительную музыку на калве средневековой драмы-псеммы Александра Блока*.

Чуть внутренних голосов у Глазунова было совершиенно исключительными. При слушании музыки оно действовало в нем непреодолимо и интенсивно: помню, я сидел с ним рядом в концерте Шнабеля. После исполнения сонаты Брамса Глазунов заметил: хорошо, только вот там-то не тепло сыграло, не то что фальшиво, а пусто: оборвалось голосоведение, тогда как тут в форме есть внутреннее движение — надо только его услышать а выявить голос. Помню, как-то в театре после IV акта «Русалки» Глазунов сказал дирижеру (немецкому, Куперу): «Вот всю жизнь почти слушаю гешальтную оперу, а прозвал в ней тут одно место». С этими словами он вынул листочек, где в темноте нацарапал у него был наброшен услышанный им «новый» внутренний голос в «Кольбельной Людмилы» (женский хор перед маршем Черномора).

* Хорошо помню поэтическую передату Глазуновым на фортепиано первой части спектакля «Времена года» — «Зимы», особенно колоритнейших вариаций с очень плавай-

Полифонизируя Шопена, Глазунов не «дематериализировал» ткань музыки: звучность оставалась плотной и сочной, но без тонкого раскрытия, без импрессионистской «зарумянисько-люансировки». Глазунов скорее ощущал в Шопене элементы органа (особенно в октюнах, в фантастии фантазии), чем красочно-живописные становление. И любил такие насыщенные, тесно слитые «хоральные комплексы», что пытаясь их расслаблять: тут звучала что-то аналогичное плотности глазуновской инструментовки!..

Слушать Глазунова-пианиста мне чаще всего приходилось в деревне Старожиловке (за Парголовым), где обычно жил летом Стасов. Глазунов приезжал к нему раз в неделю к вечеру и много с удовольствием играл, возвращаясь иногда домой, не извозчик же, в Озерки поздним часом через Шушаловский парк. Выдающийся, высокодаренный музыкант чувствовался в простой домашней обстановке за роялем. И инструмент этот был для Глазунова истинным выражителем творческих мыслей. Загадкой остается, купа же доказалось все чутко пластическое в очень своем, что было в фортепианной игре Глазунова, если сравнивать бывало его фортепианные пьесы и даже концерты и сонаты с его подлинными чувством фортепианности, раскрывавшимися за инструментом? Впрочем, как и Шопен, его собственные вещи (первые части сонат, например) звукали в его интерпретации тоже и тепло и с той же пластикой голосоведения: значит, было в его пальцах что-то, что не передавалось письмом: свою природную интонацию, передававшую непосредственно мысли, а запись становилась «отшлифованным словом». Ведь и Рахманинов лишь постепенно научился интонационно-точно пластических фиксировать свой замысел во всех деталях. Глазунов же не был настолько пианистом...

Перехожу к передаче Шопена Феликсом Михайловичем Блуменфельдом. Здесь трудность воспоминания заключается в невозможности уточнить словом поэтические впечатления от музыки. Для Блуменфельда Шопен прежде всего — поэт, романтик, лирик. Проще всего описать игру Блуменфельда, т. е. в данном случае исполнение им Шопена, можно в одной фразе: играл так, как читал Мицкевича, и шопеновская музыка звучала в его пальцах, как стихи великого польского поэта, романтика в полном смысле, лирике ненебывной пушевной сплы. Блуменфельд, помимо, летом на Украине не расставался с томиком Мицкевича, и польский язык в его цитирования переливался в музыку — до сих пор слышу «Крымские сюнеты». Когда за роялем Блуменфельд переходил и Шопену, начинавши гипноз: действительность вокруг насыщалась эпохой Мицкевича и Шопена, всыхивало сквозь музыку пламя Польши, великой славянской страны, с ее покровческим страданием и борьбой за право быть самой собою! В передаче Блуменфельда Шопен насквозь и до конца, до мелчайших мигов его музыки и отразившейся в ней жизни его родины и его собственно личности — поляк, как и Мицкевич, поляк — наивостойкий романтик с пламенным сердцем, с чувствами, мятежно, трепетно-отзывающими пастроенным. То что уже было порой в исполнении Балакирева — набатное в шопеновской музыке, в музенировании Блуменфельда, в роскоши фортепианных красок, свойственной его игре, становилось «созианием о звуках», своего рода «музыкальными метаморфозами». [...] А параллельно — культ чувства, культ любви и женской лукавой ласки; возрождались пленительные виденияпольских девушек и юноши примечательной эпохи вокруг и около 30-го года прошлого века. В игре Блуменфельда никогда нельзя было почувствовать оффрангуженного Шопена — Шопена в обстановке парижских высоковителинтультурных салонов и в кругу Жорж Занд. Довлела славянская культура чувства и — что особенно ценно — народная, сельская, повестная Польша, лирика ее

природы, ее быта в *весенности*, либо в *шальцах* Блуменфельда мелодии Шопена, прежде всего, насыщались весенними душевным строем, в них слышался родной мир и родная земля и боль за нее.

смыслился родной мир и родной язык. Способность доказать, что инструментальные пантомимы были у Блуменфельда — возможно — связана с чутким искусством аккомпаниаторства. Помню, что, когда Шалиппа однажды спел у Стасова «Шумановско-гейповское стихотворение»: «Вы злыне, злыне песни», и спел гениально, было мири всеобщего трепета и восторга, но сейчас же все скептически, ибо Блуменфельд так песенно-просто-изразцительно продолжал вымыслование, играя знаменитую постановку, что все внимание тут же переключилось на завершающее исполнение ролля. По окончании Шалиппиной обиagi и поцеловал Феликса Михайловича!..

Ноктюрн до-минор и никогда не слышал содержательнее, чем в его передаче. Вторая баллада и этюд ли-минор (стремительнейший горный поток!) — разумею эти опусы 25, № 11), четвертая баллада и все экспромты, мазурки, прелюдии (в особенности «из бурных») — сколько поэм, лирических новелл, поэтических импровизаций, тонких домыслов и блестящей артистической «игры с жизнью, любовью и смертью» открывалось в автоцитированиях Блюменфельда! Особенно, когда, сидя за инструментом, он, бывало, читал мне лекцию о Польше и Минцкевиче, т. е., волнуясь, воспевал красоту творчества великого поэта и культуры его родины и иллюстрировал это — когда торчал в словесных излияниях — образами фрагментами из Шопена. Тут сказывался музыкант высокой эстетической культуры, понимавший смысл каждого оборота мелодии и гармонии в тесной спаинности с ритмом, как основной формы. Чего, чего, каких только подобийств в щенченковской музыке не открывалось тогда слуху!

И если Глазунов полифонизировал ткыс, то Блуменфельд, наоборот, скорее имитационно «гармонизировал» Шопеном же, юдмечая пиарспонлистами яркие, красочные отдельные моменты, обычно усиливающиеся от вдохновения. Словно в луле, он, как ювелир, любовался игрой шопеновской мысли в деталях драгоценного фрагмента, тут же в пальцах своих обладая им, и своим питомникам убеждал вниманию слушателя. Неожиданный акцент, подчеркивавший длительность какого-либо тона, найденная связь отдаленных друг от друга звучаний, выдвинутый в аккорде звук, красочно переводящий интонацию в другой план, и т. п. и т. п. — всем этим можно было интеллектуально наслаждаться в Шопене, но одновременно и в интерпретаторе. Примеры давать нечленко. Одни разве характерны в миою или у него не услышанный (но могу ошибиться): в до-диез-миорном прелюде уже Лядов подчеркивал значительность «хоральных концовок» каждого четырехтакта. У Блуменфельда же получалось постепенное, мелодико-гармоническое напластывание через две движения прелюдия к заключительному насыщенному, уже расширенному проявлению темы *ля (нона):* это азучение, и исхождение, и вместе с тем закономерно подготовленное трепетом предшествовавшим «сполюционированием» — вызывало дрожь! Казалось, что за этот раз живой родник «рассыпался» из подолинки препятствия.

В исполнении Блюменфельда все пятернадцатуюльское находило образное подкрепление в самом качестве исподиций форштапа: т. е. шло от его чуткого, красного сердца. Поэтому было очень трудно обобщить эмоциональные ресурсы Блюменфельда. Тот его был глубокий, но не ракманийский*. По-моему, выразительность и гибкость звучности, полнота и обширность «инвариантов» юношеского исподиума Блюменфельда — это и есть «пятнадцатое» в подлинном представлении.

* Хотя слышалось нечто родственное с рехмановскими источниками в докладах «конопытных» источников. Шонен

рун. Он сам мне не раз демонстрировал cantabile тонов, выразительностью правой руки, и приговаривал при том: «У Автона (т. е. у А. Г. Рубинштейна) подметили». А на мой взгляд, это у него было прирожденное. Играя, он до реализации звука в ударе уже интонировал музыку в себе, как образно-звуковую мысль.— для меня это иссомицено. Когда Блуменфельд рассказывал нек-то мне, в чем заключался «секрет» его выразительнейшей игры офортической партитур и клавиров, я понял до конца его музыкальную природу, ибо мое сокрет это, зависящий от долгого воспитания собственных способностей слуха, был в тогда достаточно знаком (культминацией моего тесного общения с Ф. М. Блуменфельдом — лето 1915 года, после чего встречи по нашему вину стали реже, а когда потом он переехал в Москву, — совсем досадно редкими). Скромный, талантливейший музыкант и прекрасной душой человек, он оставил о моей жизни глубокий след, а в эволюции моего постижения шопеновской музыки (посвяли — п. Мицкевича) занял громадное место. Я счастлив, что в восстановлении «устной традиции» об исполнении Шопена русскими композиторами я смог остановиться на из забытом для меня имени Феликса Михайловича.

Совершенно исключительное явление в области высококультурального художественного мастерства — исполнение Шопена С. В. Рахманиновым: преломление творчества великого польского поэта-музиканта в творческом аспекте великого русского композитора-планиста ХХ века. Я не слышал исполнения Шопена Рахманиновым в камерно-интимной обстановке, т. е. в условиях, в которых пребывает данный мой очерк. Поэтому, упоминая об исполнении Рахманинова, я переходжу за границу очерка — в сферу большой концертной эстрады — и «стали» монументального Шопена». Но не упомянуть здесь еще раз о столь замечательном перевоплощении музыко-поззи польского гения композитором — создателем монументального русского плющенского панцирьования современности было бы равнозначительно глупоте по отношению к настоящему времени во имя искусств прошлого.

Сам яркий и глубокий мелодист, Рахманинов в своем возрожденном Шопене, конечно, *терял* жизнь мелодии. И естественно, что пыткаанию чувствительный шопеновский мелос в его пальцах — извивается за словообразование — «суроует», становится более северо-восточно-равнинным. Выходит из атмосферы парижского художественного интеллигентства блестящих талантов эпохи Бальзака, Берлиоза, Жорж Занд, Листа, Мюссе, Россини и пр. и пр. в «плейзера» русского северо-песенного панцирьования. Мелодия Шопена пасынчается мужественно-западским колоритом и особого качества распевностью: каждый тон красуется, опевая себя.

Но жизнь мелодии осуществляется в параллельном содружестве с пластикой и ритмостроительством в суровых и классически стройных формах: ни единого места распыльчатости и рыхлости! Всегда закованная в строгие выражения разумности, определяющая каждый момент своей поступи властной сдержанной волей — мужественная интонация. И вместе с тем: нет показанного позирования, нет рисунка, нет самовлюбленной «агрессии», — по мудрой простоте, задумчивости, сосредоточенности, ощущение всегда разумно взвешенного каждого «слова». И это иначе не мешает проявлению могучего темперамента и блеска там, где это позволяет себе художественная воля и сознание (сно «всегда начеку») мастера — зодчего томов. [...]

Ленинград
24 августа 1962 года

МАЗУРКИ ШОПЕНА

Как легко, в целом, обнять мир этой музыки! Здесь вся Польша: ее народная драма, ее быт, чувствования, культ красоты в человеке и человечность, рыцарственный гордый характер страны, ее думы и песни. Через многообразие ритмических оборотов и соответствующих им акцентов и интонаций видишь людей, их движения, их жесты. Через напевы слышится душа народа, через прекрасное гармоническое восполнению мелодий раскрывается их духовный смысл и сердечность. Здесь трепет пульса самого композитора, в его блеснях проходит жизнь. Можно ощутить в музыке мазурок в родные Шопену пейзажи, и жанровые бытовые картины: это своего рода дневники наблюдений, где неожиданное на каждом шагу может задержать внимание, но где непосредственно задушевные чувства могут с такой убедительностью привлекать слух, что неожиданное перестает выступать на первый план.¹ Впрочем, правдивость диктует композитору и простоту, в замысловатость высказываний, и глубоко субъективные ощущения, и полноценные «портреты» быта. Анализы мазурок Шопена, особенно по линии раскрытия их народной «фольклорной» природы, содержит очень много поучительного. Но обаяние музыки, замкнутое в этих скромных по формам цветах фантазии композитора, таково, что каждый раз, вспоминая в них слухом, чувствуешь себя перед лицом, как перед новыми находками высокого искусства, и удивляешься, как же это до сих пор проходил мимо стольких умных, глубоко осмысленных попробностей? Или — совсем обратно, слушаешь каждую мазурку, забывая об «искусности», о художестве, а как первозданный человек, у которого впервые глаза и уши проявили перед красотой действительности: он еще не осознал, что, почему, как и откуда в этом кипором для него мира впечатлений, и лишь счастлив запечатлеть в памяти своей отдельные явления, давая каждому одушевленное имя. Ничтожие рассудочных соображения при таких непосредственных встречах с шопеновскими мазурками, обогащающих наш внутренний мир, уж никакой роли не играют. Как бы хотелось уметь описать именно эти встречи: в них-то и заключается ценнейшее воздействие музыки на данном этапе, ибо тут, в подобные моменты, музыка порой очень отдаленного прошлого вдруг становится музыка настоящего времени.

Подобного рода описаниея, конечно, трудны, как всякие переводы художественно-образного мышления с одного языка чувствований на другой: обычно — это подмечалось множество раз — ускользает едва ли



THEODORE D.

но самое существенное из образного содержания «оригинала», т. е. высказанного на языке данного искусства и в своем тонко-личном смысле неподобимого. И все-таки потребность в таком «пересказе» неисчерпима, ибо музыка — идеальный мир, и в ней ценно как то, что звучит, так и то, что образуется вокруг звучания; лучи мысли, причиной которых она является. К числу произведений, всегда «философически» предстоящих поспринимающему сознанию в той же мере, в какой они обладают и непосредственно эмоциональным воздействием на каждого «ненаскученного» и в тоистиках художественного познания слушателя,— а такое соппадение свойств обычно является признаком глубокой правдивости искусства,— принадлежит сплошь ли не все музыка Шопена. Но при этом мазурки занимают особое место: патетическую в них в сильной мере Поглощают свойствами чувственно-патетического, конкретного, порой вплоть до танцевально-натуралистической образности: поза, жест, поступь. Пластичность ритма почти диктует и слуху и глазу бытовую картиность, портретность, утапливая мысль. А рядом — глубина лиризма вводит восприятие в тоистиках психо-реалистического анализа. В свою очередь, вуалируя интеллигентское, впечатлительное содержание звуко-вымесленного.

Ритмо-конструкция, архитектоника мазурок довольно просты: обычно трех- или двухчастные солистоставления молодежеских идей, то отчужденных друг от друга, то связанных, составляющих единую цепь. Но если попытаться слушать не по отчеркнутым отдалам-схемам, а хотя бы по признакам «качествоности формы», — открывается за примитивностью схем необычайно многообразие: мазурки-песни, мазурки-рondo, мазурки-думы (своего рода лаконические симфонические *Adagio* и *Andante*), мазурки — романтические элегии, лирическо аристос, насторали, мазурки — массовые танцы среди «плебеев», как у старых фланандцев, мазурки «янтарного тона», словно мюзиклы «вездесущие с собой», мазурки кривоносого склада, словно тонко зарисованные среди наблюдений над «человеками» очерки, мазурки — юношеская шаловливая, прятавшая игра воображения, мазурки — «у пропастей жизни»: тема песен и плясок смерти, мазурки — сказы про весну про девушки, мазурки — похоронные хоралы, мазурки — свадебные перезвонь. Границы настроений — беспрерывны, диапазон звукописных образов выывает многообразие живописных ассоциаций — от пейзажей «искусных построений» Клода Лоррона¹ до умной игры в простодушный жанр барбizonцев², от чувствительной лирики Грэза³ до «масок непорочности» женщин и девушек французских литографов 40-х годов. Впрочем, если переходить к аналогиям из области «искусства слова», то личко во мне высказывания-афоризмы мазурок в их последовательной деми всегда вызывают много и многими романтиками варьированые «нити рассуждений» Обермана: Сенакура⁴, только «лаконизированные», сгущенные музыкой и взысканные искренностью, с полным отказом от себялюбования. Пожалуй, более подходящий аналогии нет. Когда Шопен в одном из писем говорит: «Для буркузового класса нужно нечто удивляющее, мюзикльное, на что и способен»*, он точно определяет состояние духовного одиночества страстного лирико-драматического характера, таких были не мало тогда, родственного «монологическому складу» Обермана Сенакура. И жажды людского общения и «правды женского сердца» все время сочеталась у таких людей с сознанием неподобности «авандерстас» — страшничества и самонагланичества. Это, конечно, «ведущий тонус» мазурок, а их опора —

* Письмо к гр. Альберту Гримоэле из Лондона от 2 июня 1848 года. («Письма Шопена». Музгиз, М., 1929, стр. 322).

народная поэзия — якорь снасения однокой души. Здесь сказывается и чувство ослаждания родной земли и поэтизация этого чувства, как вестя и чувство ослаждания родной земли и поэтизация этого чувства, как «далней стороны», где всегда можно будет найти покой и прибежище сквозь бури и невзгоды. Как у Ильинова:

Там, где далью неногой,
Есть блаженства страш...

Вот почему изыскание «фольклоризма» в мазурках Шопена, в сущности, мало что в них определяет. У иных композиторов бывает их — «фольклоризма» — во меньше, а такого глубокого ослаждания спошного культа родной земли в них не получается. Исключительно остро отточенная чуткость мысли и подсказки сердца требовала от Шопена филиграннейшей работы слуха под каждым интонационным мигом, т. е. непрестанного контроля его чувствительной и малейшей фальши звуковыеказывания певчих. Поэтому о натуралистическом следовании композитора своей «фольклорной памяти» речь быть не может как о методе. Голос Польши для него был «идеальным звоном» родины, т. е. звучал сквозь призму романтико-идеалистического воспоминания и предвкушения всегда возможной для него радости возвращения домой, звучал, как противодействие против окружающей сути и «батрацкой работы учителя фортепианной пьесы».

Народно-национальное в его музыке было ее природой, но не материалом обработки и не борьбой за реализмический метод на основе народных интонаций как закономерностей стиля и как объективного содержания. Пытаясь истоками национальными, как своими природными качествами, Шопен мыслил блестящими образами интернационального художественного ума и таланта, суммированными Парижем. Тут дело вовсе не в его отдалении французской происхождении, все польское в нем жило прирожденной органической жизнью (что показывают и его письма), а простое художники его масштаба дарования и его уточненнейшего шкруса не мог творить так, как он творил, вне атмосферы высшей художественной интеллектуальной культуры, в которой он дышал. Этой атмосферой в такой мере и качества, каких требовало искусство Шопена, был насыщен Париж. В этом смысле Париж открыл перед Шопеном перспективы и воссоздал его*. Да и как могло быть иначе, когда, попавший в Париже, в цветении молодости, Шопен оказался в окружении Керубини, Листа, Россини, Калькебреннера и многих других выдающихся композиторов в блестящей плеяде исполнителей — покаллистов и инструменталистов. О мире литературы и поэзии и говорить не приходится. Пророческие письма Шопена из Парижа с 12 декабря 1831 года достаточно сами свидетельствуют о его художественном энтузиазме и первом подъеме для того, чтобы здесь вновь говорить о впечатлениях музыканта — поэта «жизни сердца», оказавшегося в недрах «искусства настоящего времени», искочно творимого и осязаемого. Именно ослажденного, благодаря салонно — культуре живого художественного общества. В этих оправданиях шопеновское творчество вскоре же стало восприниматься как разнопланное растение с прекрасными неувядаемыми цветами. Смерть композитора не засушила цветов — его произведения — и не лишила их аромата до наших дней. И что замечательно, в цветах этих всегда сияют они из «полевой природы» — народной почве — и тонизирующий душевный артистизм и дух интеллигента — выше и познанию непонятимой в своем единстве человеческой личности. Воздух родных полей веет в интеллектуальной оправдании шопеновского искусства не слухайшим, издали доловящимся — при открытых окнах — приливом — приветом счасти. а составляет изобретенную от культуры ума, гения «ювелира музыки»

сущность его искусства; и его природу, и его душу и его, проведенный связь скованной безупречной гармонии подобного сочетания «элементов» при строении оказалось единственной! Единственной уже потому, что стройкайное запрещение входа «вульгаризмы» никаким не препятствует общению с этим искусством каждого человеческого, открытою человечности сердца. Никакого представления «свидетельство о прахах звезды» для доступа в салы, порки и оранжерии интеллектуально высокого мастерства к художественной культуре Шопена не требуется. Его искусство глубоко... по существу своему демократично и вседоступно, как жизнь сердца...

Вместе с тем это искусство, взятое в историческом аспекте, уже звучит и как эпос психики породившей его эпохи, но как «Одиссея», — можно сказать, — «от простирающего», от противления души, не потерявших своей человечности в своих странствованиях по кругам буржуазного капиталистического ада на земле. В том смысле, в неком Шопен не отдаваясь соблазнам этого ада, не продавался ему и действительно «вел свою линию», свой культ прекрасного, он был рыцарем одиноких, заблудившихся в моряках человеческого «спекулянтства» души. Но и это рыцарство, этот аристократизм нетолько не сделали его искусство субъективистским искусством для немногих, в, наоборот, обогатили его чуткостью и — я бы сказал — особого склада женственностью: ощущением материальной ласки; женственностью не абстрактно-идеалистической ласки, но и не грубой, чувственной. Музыка Шопена, конечно, полна «любовности» — это сила из ее сфер, но в грубой чувственности ее упрекнуть невозможно.

Все сказанное находит свое особенно стече и тоико прочувствованное выражение в мазурках — в прекрасном садоводстве музыки Шопена. Иногда, вникая в них, трудно отказаться от мысли, что перед нами Ватто^{*} музыки — так чисто-реально и полноценно образы Шопена и в то же время так обаятельно красны. И, особенно, если вспомнить лучшее в зарисовках Ватто, где он является мастером непосредственного наблюдения, «коллекционером людских характерностей», минуя обязательную женственность как условность — для нас — «приదворной эпохи».

Когда проигрывашь мазурки друг за другом, первое впечатление многообразия смениется ощущением пронизывающего всю их череду «дуализма чувствований». Вот в ритме мазурки всплесны грустные, типично славянские плавко-пластичные думы; вот сознание композитора настасяется гранией сумрачной меланхолии. Вдруг — солнце, свет, трепет жизни, воздух волей, весели, танец, игра. Среди радостей — облако: проходи, оно затянет лазурь неба, и в мелосе мазурки — темь скорби. Всплыть лучи солнца, но заиниц жаворонок из своей лирической певесет, как народная протяжная распевная мисодин, «опеющаяся» долго-долго топ за топом, прежде чем всплыть в другую волевицу, — кавказает лесенное томление: образ пенивойной душепленной горести. Ущемленная в своем чувстве общительности и привлекательности душа великого артиста выступает со стороны своих сумрачных состояний. Мрак глубже. Тона мрачнеют. Красочность ярких томительностей уступает место детальными ювелирным светотеням, вплоть до полного погружения в область мрака: Орфей еходит в паресто теней! Нет радости, нет плетов, нет зелени луга в хоро-полюбов смисляющихся девушки. Наступает «ночь душа» и среди лес — погоня воображения за ускользающей тенью Эврдники, за миражем полного пополнения любви... Но призраки печалят. Вары буйного веселья

* Для всего данного очерка я пользовался оксфордским изданием мазурок Шопена: The Oxford original edition of Frederic Chopin, vol. 3. The Oxford University Press.

юности, хороводы боттичеллеской весны возрождения, звон заздравных посок и праздничное задорное ликование, как на картинах деревенского упоминания «счастьем жизни» у старых фланандцев. Вновь тени, вновь облачность... Это, если вслушиваться в мазурки подряд, опуск за опуском.

Есть в них путь проинициированный в них. Путь импрессионистски красочными: слизывать их в тонально обединенные бунты цветов, а первое — по оттенкам кустарников. Помюю, весной, в одном из прекрасных парков взор мой был поглощен обширным лугом цветущих рододендронов и нещадене — полиной многостепенных сортов роз. Спорня все сливалась в общий эмоцио-цветовой ковер; лишь постепенно, во время созреваний по тропникам, внутри стала выделяться группа тонально родственных, но и тут по одинаковым по деталью красочным пионам «цветений». То же с мазурками Шопена: в них и сочи, и песни земли, и ум садовода, и ораторейность художественного интеллектуализма окружены пульсом, жизнью сердца композитора, оттененными красочностью чувствований и смесью настроений — «ласами души!» Вот цикл ля-бемоль-мажорных мазурок. Это очень жизнерадостный куст. Правда, краски его цветов не ослепляют, не дурманят и не утомляют глаз, но в них плещут общий тонус прящетливой, радостной, даже порой просто-душной открытости человеческой души на встречу свету и ласкам природы и людей. Оип — общительны, они свежи своим не вызывающим сомнений пышевым теплом. Напоминаю о мазурке op. 7, № 4 (Prosto da pol t'orro), с ее напряжно порывистой полевиной, словно «всплеск девичьего бега» в игре в горячки. Внутри мазурки — передышка: ножнейшее dolcissimo, словно «ласки украдкой», и не мог мечта — чудесное отклонение в ля-мажорность — словно действительность начела, остановилась. И вдруг вновь — «горелки!.. Мазурка op. 24, № 3 (Moderato con anima) дает иной оттенок ля-бемоль-мажорности: томный, с замелленной интонацией мадрагала — признания в атмосфере салона. Мадrigal прерывается время от времени резкими же: возражениями на ферматах, оттененными словно бы и жестом (sforzando). Несколько салонно-льстивый тон мадрагала сменяется внутри нежно-настоятельской, изысканно чувствительной интонацией просьбы (фа-минор), застывающей в перешительном ожидании. Вновь мадргал, и в коде — таяние недоступной чувственному огню Снегурочки (dolcissimo, perdendosi).

Этой мазурке соответствует op. 7, № 3 по образному впечатлению (не по характеру тона, либо тона — страстного признания!) любопытной беседы, то шопотом, то лирически напевной (dolce) — своего рода серенады, прерываемой аксентами и «шумами» танца, но среди танца же ведущейся. Ее тональность — фа-минор. Поступь ее импульсивнее, дыхание прерывистее, ферматы — протяжнее, ярче в яловом контрасте с вкрашиваемыми моментами sotto voce, «интонациями наездов друг с другом», не для подслушивания.

Мазурка op. 17, № 3 принадлежит к «сортам составных кустарников». будто вплотись друг в друга соседние кусты. Собственно ля-бемоль-мажорная мазурка обнимает своими двумя крыльями центральную, «фронтальную» часть — мазурку ми-мажор, с ее плюнительными гаммообразными интонациями: четыре «недосказанных» взлета мыслей, падающей каждый раз, не доставив цели! Основное качество мазурки — dolce — три метрополитенских поступок (Lento) лишь дважды переходит в желание порыва (Stretto, crescendo), но кратковременное. Поэтому паче-затяжение созерцания, лирического воспоминания, лаконец, письма, в котором, как некая недополненная неотвязная мысль, преследует начальная подсказка мазурки, — довлеет над танцевальной действенностью.

Неотвязаны мысль, образ, идея, видение не раз устанавливаются у Шопена весь строй пьесы, являясь сущностью высказывания, то развивающегося, то рисующего смысломенного на исторический момент вторжением иного или даже иного иностранного мира звучаний, с тем, однако, чтобы сплыть занять главенствующее место в сознании. Иногда подобного рода *idée fixe* вместо скота попевки воплощается в целую лирическую фразу, как, к примеру, в одной из замечательных «пространных» мазурок из серии «маузурок песен», ярких, напоминающих «имяни гемей в душах» (разумено оп. 33, № 4, син-минор).

Мазуркия типа лирических ариозо и тоже рождающейся из одной посылки, попевки-идек, является оп. 41, № 3 (Peters — оп. 41, № 4: *dolce*, темы не обозначено, но в издании, например, Peters'a стоит *Allegretto*, что, мне думается, неправо, ибо придаст ей «дружески-поэтическую» пошлину поступь — движение волны-мазурки, для Шопена немыслимое). Здесь ля-бемоль-мажорность оттенена красочно-меланхоличными отклонениями в до-минор. Не в пафоско-аппликативном quasi-трагический, а в сущности, всего-навсего «скрывающий» мелкое сентиментальное чувствование с-штолл многих произведений, даже плененных, — а в до-минор напеченный, в тонах Чайковского и русской демократической романтизации. Раскрытием такого до-миора является задумчивая мазурка оп. 30, № 1, в характере элегического ариозо, из числа мазурок-раздумий «чепрятливого склада»: в них мало контрастности, нет резких срывов. Или же сон *sento* умеряется быстро вступающим *diminuendo* и «садачей» перед грустным вопросом к сфинксу-сунье (этот рода фатализм, весоменно, обитает в романтической душе Шопена, быть может, вызванный его болезненностью). Ведь и мазурка ля-бемоль-мажор оп. 41, № 3 заканчивается скадансом вопросов, из чего возникает ее сопригаденность с серией «круговых мазурок», не знающих окончания, мазурок с постоянным возвращением к Да-саро или, как здесь, — с оставкой на недосказанной фразе. Но есть и еще более занятритговывающая не столько своей формой, сколько заглушением, «сдергивающими» настроением, при всей своей привлекательности ясной колоритности и очень остро ритмически подчеркнутой танцевальностью средней части, где отмечается всякая, казалось бы, созерцательность! Это мазурка оп. 50, № 2, с поступью *Allegretto* в оттенком сдавлии не беспечности и с ясной улыбкой жизни. Ее хочется играть большой поступью, оттягивая средину *жизнерадостными forte*, увлекательным *соп брио*. Но характер звука указан этого часе, на всем протяжении мазурки не сменяемый. В издании Peters'a изложение распичевено внутри роско *crescendo* в *diminuendo*, *ritenuto* и в *tempo*, но рисует всюду подчеркивается сплыть и сплыть. В оксфордском издании, под редакцией чужого писателя о Шопене Edouard'a Gauvise, издании, основанном на первом оригинальном издании в рукописях, во всей мазурке при давнем шесто часе и очень широко противных лагах дано лишь одно, выступающее среди полагающихся мазурочных акцентов *sforzando* в середине средней части, при возвращении первой мелодии этой части: больше оттенков нет. Мазурка получает колорит светлой элегии-воссмыния, причем лигиарки словно бы указывают на эпически песенный характер всего кантонированного. Что же это: ясная улыбка привета прошлого? Или мявящая светлая надежда, робко-слержано высказываемая?

Контрастными нюансами насыщена ля-бемоль-мажорная мазурка оп. 59, № 2. Начинаясь привлекательно «аллегреттико» простым лирическим высказыванием, она развивается в резких сменах динамики, в напряженных паузах рисунков в ритме, с синкопами, прерывистым дыханием, властными акцентами, как речь возбужденная, полная упреков. Здесь новое преломление ля-бемоль-мажорности: тень хроматизированных

последований-секвенций, словно густое облако, пытается в кульминации разнить совсем затонуть мягкую улыбчатую солнечность, присущую линии тоналности.

Группа до-мажорных мазурок, это — свет, бодрость, воля, радость, чиста. Или пасторальная «сельская», или жаровая деревенская «сценичность» и картиность, с сочными реалистическими образами, дышащими «специальным воздухом». Понятуй, нигде, как и до-мажорных, а также в двух мазурках соль-мажор и понуэтной ре-мажорной (оп. 33, № 3; Peters — оп. 33, № 2) «жадность до жизни» притом-таки стремительно ослаблять, схватить, удирать ее в чотких художественных образах по склонившимся с такой настойчивостью к убедительности, как в этих ярких танцевальных поленязапасиях, одновременно и живописных, соперничающих с романтическими красочными иллюстрациями изобразительного искусства, и психологически содорогательных по утверждению в себе силы жизнеспособности и упругости. И исходу живое чувство родины, земли, народа и его лучистой энергии. Впереди всех мазурок этого склада, конечно, выделяются оп. 56, № 2, начинаящаяся с образного «взглядывания земли», и оп. 68, № 1 — с наигрышем того же характера. Для этих мазурок показательна несвойственная обычна Шопену жесткость и своеобразная динамическая терпимость ритмо-импровизации, правда, тут же смуглчается сознанием, что в основе-то их коренится вряд ли что более динамических воспоминаний, чем что есть силы гудящие волынки или скрипка деревенского скрипача среди топота — танцело-звялого — танцующих пар на лужайке, в том более плене в шинке. Все это сочно, вкусно, жизнерадостно и высоким художественно-реально.

Много говорилось о меланхолии Шопена, его поэтическо-женственной грусти, но мало при этом вспоминается вся солнечнолучистая озаренность его музыки, его юику, хочу жить и люблю радоваться, когда в здоровых людях брызгают стихия жизнен! Такой музыки, — и притом вовсе не «стилизованной реминисценциями рыцарства и горделивой поступью шляхетства», — больше всего можно почувствовать и осознать в самом демократическом из «жанров» Шопена — в мазурках. В пальцах личная, субъективная лирика чередуется с антигусеппо-эстрадной блестящей сферой «этавного» салонной и «массово-бальной» танцевальности.* В мазурках же — «сном сердца сознучное», общительско-человеческое искусство, в гибкой ритмической формуле этого танца — как ли покажется мое утворююще парадоксальным! — преизрающее танковый «скелетный» метр, тесно сплетено и с пародийной песенно-инструментальной стихией, и с личным лиризмом, и с высоким интеллектуальной художественной и вкусовой эстетикой. Такое искусство не может не обладать упорной жизнеустойчивостью, как все, что скрою чувством и злорадной разумностью*.

В лирической мазурке оп. 6, № 5 (Peters — оп. 7, № 5; до-мажор, в характере минисолидийского лада) — интересные подробности в лигах, придающие фразировке напряженность и прыхательность. Особенно связки аккордов сопровождения третьей с первой долей такта, не сходящиеся с общей тантовой лигой мелодии или даже с малыми лигами такта, например.

* По сути — по новому ритмо-танцевальному формулы мазурки (всем особняком выделются изящная сущность танца) — принадлежит жюльене «одного из крупнейших пианистов, что сумел играть в Шопене мазурки Шопена» — высшее по трудности мастерство. Как рассчитать в смысле плавности упала, кипосов сцентности сильной доли такта с акцентами — сколько их — то на третьей, то на второй долих и еще сверх того — по-разному? А во всем этом тут лучше ритмо — пульс музыки.



В этих четырех звеньях-четырехтактах, из которых состоит вся мазурка, поражает «жизнь ритма» в рамках простейшего наигрыша. Шопен требует интонирования короткими мотивами, «испещренными» акцентом *sforzando* и *{fz}*, и «струйной» легкой подвижной игры в оттенках *pianissimo* *voce* и *sotto voce*. По форме — это «круговая мазурка», движение, «не имеющее конца», по образу — линия хороводной цепи, бег — «рука за руку», а то лучше всего выражено бы замысел мазурки народно-русское выражение: «Подбеким щогонышки!.. Пожалуй, из тех же образов «сиродной» «сельской» игры, но с акцентом на историчность, «спиральность», а в центральной «фронтонной» части (ре-бемоль-мажор) с уходом в напевный лирический тон, словно момент «любопытного любования», — родилась одна из язычаний простодушных до-мажорных мазурок — оп. 24, № 2 (*Allegro non troppo*). И здесь сдержкающим возможностью грубо натуралистического tolkowania» нюансами (*soltissimo* *voce*, il basso зептро *legato*, *dolce*, зептре *ritmo e legato*), макоцет, всем концовкой (повтор наигрыша, в удаляющей взор церспективе и на затихании) Шопен указывает на то, что перед его взором-слухом возникла жанровая сцена или, быть может, видения воображения, а не действие как таковое. Наоборот, в мазурках типа оп. 56, № 2 и оп. 68, № 1 в соответственных соль-мажорных и ре-мажорных, музыка — сама действительность, наглядно слухом осязаемая.

Возвращаясь к мазурке, о которой идет речь, отмечу характерный для Шопена очень тонкий прием «смены интонации» витиационной формы: по только повторам и возвратам характерных попевок, но через появление промежуточных связующего «мелодичного», казалось бы, переходящего интонационного «якоря», оказавшегося важным для активного слуха звеном. Здесь это интервал сп—фа, тритон, сперва представленный гармонически в сопровождении (6-й такт с началом и далее), а затем в начале средней части в виде до—соль—бемоль являющийся четыре раза как точка отправления новой мелодии; в конце же этой части в облике фа—до—бемоль и в своем «нормативном» виде (сп—фа), но уже как мелодический интервал, он утверждает возражение музыки к началу, к исходной попевке. Не буду утомлять перечислением аналогичных случаев «смены пропинания» и подобных им в других мазурках. Иногда эту роль берут на себя детали ритмо-рисунка!.. В «деревенской» мазурке оп. 56, № 2 любопытна интонация струйная и колористическая роль терпких кварт «скрипки затейника» (напоминаю тут же о знаменитых григорьевских *Slättler* оп. 72) и, в частности, опять-таки увеличенных кварт сп—фа и до—фа-диез, дающих ощущение красочного мордзания до- и соль-мажоров, словно вцепленных друг в друга (на самом деле это единий лад с двумя вводными тоналами внутри походящего звукоряда). Кроме того, нельзя не обратить внимания на вотыпочный органный пункт, поддерживающий терпкие интонации наигрыши, из которого рождается прелестно-вкусный колоритный волникочно-спиральный калон (*pianissimo legatissimo*) перед «финалом» мазурки, построенной также на перспективном удалении от взора-слуха образной живой музыки.

Мастерство Шопена в пользовании жанрово-фольклорными элементами как красочными и светотоновыми пятнами-оттенками среди «звуковых

лики пленера» говорит, что он шел тут по той же дороге, по какой прорывалась тогда французская живопись. Музыкально-реалистическая «звукоглавая манера» Шопена не однозначна: соответствует внейзажным и жанровым пленэрным письмам живописи «импрессионистов». Тут и «долиночные бесы», и «спиральные пейзажи», и «антопации скрипки» спадающего по склонам скрипача и деревенских умельцев», и смена формального тактового акцента на акцент, отмечавший реалистичность и движение; тут и попытание «брюких» гармоний-натки, гармоний колористических.

В польской до-мажорной мазурке op. 67, № 3 по всей ее лирической «расцветке» звучит «полутоновая диатоника» (часть первого глубоко законымского ладосого раскрытия которой и, притом, раскрытия, предшествующего выраженному мелосом, принадлежит все же, повидимому, Глинке, который своим маршем Черномора (1837—1838) гениально «выинфестирует» новую аругу европейского синтетического мажора, ничего общего не имеющего с «ладами нейтральными», первое, натуралистическая звукорядность за хроматической «полутоновой лестиной», в ее звуконаграждающими тенденциями). Любопытно в данной «постуральной» мазурке интонационно необходимое рождение духоголосного «сестового» повтора основной мелодии исслед за одноголосным. «Дуэт» этот обусловлен заключающимися в мелодии последовательно полутоновым для явищем си-фа (ми, ре-диез, ре, до-диез, до, си, ли, соль-диез, соль), продолжжающимися в нижнем голосе секст: соль, фо-лиез, ми-диез-фа, ми. Подобное движение, взятое о совокупности мелодических и гармониальных сочетаний, — в ладовом единстве всей мазурки — никак не звучит только «прходящей хромой», окраиной тоною семиступенного до-мажора, а составляет вводнотономый сложный до-мажор, включающий в себя близко родственные тональные связи.

Но не буду увлекаться издавна проделанной мной данной темы, — в сущности, всего лишь скжатого очерка — аналитической работой. Пройду мимо вполне четких по своей жанровой образности остальных мазурок (до-, соль- и ре-мажорных), так как из данных уже указаний и намеков их «состав» и «энергия выражения» вполне понятны. Остановлюсь на родственной всей данной светлой идеалистической «сельской группе» мазурке фа-мажор op. 68, № 3 (единственный у Шопена в данной классически традиционной «пасторальной» тональности*). Фа-мажор твердо устанавливается в этой мазурке дважды: в катаклизме четырехтакта в конце первого отдела и в самом конце, а в остальные моменты он «колорируется» (но как находчиво!) лицейской харторой — сперва в облике фа-си-бекар («оксфордском» издании правильно отмечено) и в 4-м такте основной мелодии!, а затем, в трио, как си-бемоль-ми-бекар, от чего данное трюо становится фа-мажором лицейского наложения, а вся мазурка является сложное, красочно-колоритно яркое ладовое единство. Тонус музыки скажи, бодрый, жизнерадостный: это тяжел — живой, ясный, светлый, во всей своей действенности!..

Большое место занимает среди мазурок «группа ля-минора», с преимущественно лирико-аллегорической настроенностью и «музыкой спокойствия», тоною нюансированных. Вот мазурка — томное ариозо (оп. 7, № 2): «нежная просыбас или «мания» нечая», словно резко отмечаемая в первом такте *forte*, но дальше слово выражение,мягче еще «оттененная» до-минорностью, язвившая о себе. В средней части — будто

* Вообще отсутствуют в числе мазурок тональности ре-мажор, ми-бемоль-мажор, соль-бемоль или фо-диез-мажор и — что особенно приступо — ля-мажор, яркий тон.

вызывающий воображение капринный женский образ и манит, ласкает мимического смычечного ля-мажора, прерываемое *fz*). В колорите гар акцентами фи-дво-минора, резко обозначается контраст отчетливого рисунка изысканным линиям остальной музыки. Пожалуй, в своей ге-тотепеющей «мерцающей» эта мазурка является одной из живописнейших. Еще элегичнее по настроению и еще пленительнее для слуха, благодаря изысканно «раскрашенной» орнаментальной мелодии с «томными романтическими издохами», звучит мазурка оп. 17, № 4 (*Lento ma non troppo, sotto voce*); в середине своей части она также светлая ля-мажорная (плавное дыхание ласкающего серебристо-баркарольного напева, чей настойчивый начальный мотив появляется восемь раз, пока не прерывается «ревущими» резаками жестом *fortissimo*) и чарует во вкусе Мюссе⁷. Здесь шопеновская музыка расцветает той утонченной сферой своего лиризма, которая безоговорочно берет слух в «грязевой плена».

Я памятно спустился в до-мажорном цикле «мазурку-пастурель» с сельским колоритом «бронко» (оп. 33, № 2 — по онсфордскому изданию, оп. 33, № 3 — по Peters'у), послушавшись в плавную томность которой воображение видит «слызы Малого Трианона⁸ в Версале или образ парка Лавёники — жемчужины Вершавы». Хочется срациить ля-мажорности мазурки оп. 17, № 4 с томностью польянского, уже романтическим рококо окрашенного, до-мажора, с «изысканно-изысканным» дуэтно — ля-бемоль-мажор — в средней части, еще более во вкусе Мюссе. Маленькая деталь: при широком плавном дыхании длительных лиг мелодии этой мазурки нельзя не обратить внимание на чутко заметимые «паузы-вырезки» (в шестнадцатую долю) в композиции: такты 8-й с начала, такты 15-й и 16-й. То же — в третьей, заключительной части. Такие краткие «воздушные попелуи», разрывывающие на миг мелодическую нить, соотносятся с другими характерными паузами-пазурами и «манерами умопланий» у Шопена, составляя в целом некую сферу «нейной музыки» в музыке слышимой, потому что на самом-то деле разрывов нет, и музыка продолжается среди молчания (любопытный пример — пауза перед началом унисонного эпизода *pianissimo* в мазурке сп-мажор оп. 33, № 4). Но здесь немыслимо останавливаться на выразительности шопеновских штурхов и пауз; это отдельный *essai*⁹, требующий многих котных цитат, ибо словами мало поможешь в подобного рода очерке.

Ми-мажорная «ля-мажорностная» мазурка оп. 41, № 1 (Peters, оп. 41, № 2) прилежит к группам «облачных» мазурок, с преобладанием сего-рого, туманного колорита по серебристым нюансам. В них порой дает себя почувствовать хороваяintonация или женский голос, «монодизирующий» на органическом фоне (как в середнике — замечательный сп-мажорный «слой» двойной мазурки)¹⁰. Словом: звукно-слызы или «тепло» ревивем и подобных настроений. Сходные по характеру и качеству (хоральность, пение) intonации звучат и в мазурке № 5¹¹ (сейчас *posthumus*).

Мазурки ля-мажорной группы очень трудно передавать словами: серовато-серебристый, а порой и мглистый колорит их, элегичность основного тона (*c'est le ton qui fait la musique*)¹² настолько довлеют, что благодаря этому оттенкам-переливам светотеней становятся зыбко-нежными, уловимыми лишь чутко вслушивающимися слухом. Разве что изысканно аллютивированы стихами или живописью во вкусе Уистлера или орозой Peters'a можно бы вызвать аналогичное впечатление, да в то музыка сама

* По существу, это не слой, а главное здесь высказывание, так что первые шесть-надцать и включительные двадцать «хоральных тактов» звучат обрамлением к «сопи-перумому» пентру!

о любой миг убедят и глубже к совершенству. Вот, например, «славянский» посвященный мазурка, с характернымпольским поансом моланхолии (неподражаемо в своей прелести словечко: *żal*), поюю о сердце, в котором приютлики ненавыбывшая печаль. Мазурка их — очень проста по основному колориту, но делали орнаментики, паузы, «хрома», интрихи, чудесные широких и тесных интервалов требуют столь же подробного смесевого описания. Радиум мазурки: оп. 68, № 2 (*Lento*), оп. 67, № 4 (*Allegretto*)^{*} и оп. 59, № 1, с ее прелестной регистровкой основной мелодии (перелача, при повторе, начала ее в альтовом регистре, а продолжения — сопрано) и с сотнями плановых подголосков, переплетающихся в ли-минорной средней части. Благодаря тональности соль-диз-минор при возвращении основной мелодии в последней стадии мазурки она связывается с памятой «мрачной группой» их. Это — соль-диз-миноровая мазурка оп. 33, № 1 и ряд до-диз-минорных**.

Красивым кантифониками дуэтом в первой и третьей частях сплошных звучат ли-минорные мазурки № 42[†] (без указания опуса по онсфордскому изданию и № 51 по изданию Peters'a), причем я говорю здесь об «антифоническом дуэте» в смысле регистрово-тембрального сопоставления, в сущности, единой мелодии. Только в конце, в коде мазурки, оба голоса на фоне трели «квартируют» по подсдробствам «татынического спектакля», а, слившись, теряющимися в сокетами в обычной итальянализированной манере. Сказанные о ли-минорных мазурках в родственных им по преобладанию настроений *żal* мазурках и других тональностях можно восполнить лирическими чутками выражениями из своего рода гимна — экспромта, посвященного Шопену одним из ярких польских писателей. Например: «Тот, кто по только ухом схватывает звуки, музыкальные фразы ли их связь, но пушой проникает в музыку Шопена, пусть припомнит характер нашей родной земли... В каждое время года меняется земля, но общий тон задумчивости, боскочечной тоски, мечтательности и грусти остается всегда один и тот же. Нет ничего безоговорочного нашей поздней осени, когда пыльные дни дождь стучит в окна и точно хочет растворить всю землю, а по почам бунтует листор и словесно восторгает (а у Шопена всегда поет.— *B. A.*) между темных ветвей ли и яворов.

А наше живьязвящая тоска ложится на сердце, когда в осенние ночи месяц озевает таинственными чарами наши скатые низы и пустые поля и когда по эти ущелья медленно развалины опускаются обломавший свои крылья ветер, с тихим щелчком волочится среди покинутой страны, — и другую встренется, и забытые друг о друга с печальным шумом последние чутко листочки серебристого тополя.

И даже тогда, когда земля, опьяненная поистребованием творчества, гордая своим цветущим великолепием, как будто поет радостные гимны весне, — даже тогда осеняет душу темное крыло почали.

И это время, когда наступающий почоркий сумрак начинает постепенно нес более и более ограничивать и уменьшать доступное нашему

* Упомяну на национистическое родство рядко поневоле и «сплошь» с польской — ли-минорным (оп. 34, № 2) и до-диз-минорным (оп. 64, № 2).

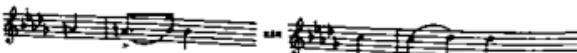
** Длинная мазурка (*Lento* — по онсфордскому изданию, *Mesio* — в издании Peters'a, без обозначения движущегося) начинается с занавеса, с «соло», и идет в форме виолончели и фортепианного «голоса в ансамбле» — нечто пародийно-антагонистиче. Завершается в опущенной интонации и стимулом отголоска движущегося только в мазурках: честолюбия в речитативности» также в мазурках: в ми-минорной — оп. 6, № 3, в фи-минорной — оп. 7, № 3, в до-минорной — оп. 56, № 3 и т. д. В лучистой, залорной драматической, жажде-радостной до-минорной мазурке оп. 33, № 3 основная тема звучит «зажигающим» языку: «хоровая ширма» вспыхивает потоком (си-бемоль-минор).

глазу пространство и вся роскошь красок тонет мало-малу во мраке, и когда в удачливый летний полдень ушло покачиваются истомленные зефем нивы и ложатся на землю тощими колосьями, тогда со дна души вдруг выплывают какие-то неясные предчувствия, какая-то тревога и грусть — неизвестно о чем, пакая-то тоска — неизвестно по чему... У Шопена часто повторяется одно удивительное чувство, которое служит ему обыкновенно финалом, особенно в мазурках. Это чувство, которое испытывают писаные обострённейшие: как будто он, никонец, глубоко задыхнулся после долгого удушья, или будто с душой его сквозь тоинку, капнить наутину, обличочку, то же испытываем мы, когда с осенних полей яркую исходит и рассеивается туман и над клубящейся, покрытой инеем равниной встает солнце в ясном, холодном величине...» (Шопен. Экспромт — Ст. Пшибышевского). Действительно, группы «мазурок и рак-птиц разгульных» ведут нас в те «окраины» мыслей Шопена, в которых поощряется в его сознании идея о мире — каждый великий художник несет в себе таковую — словно сосредоточивает образы, породившие жизнью «без солнца». Но стоит только занавес погулять в цветущий сад Шопена и побродить среди многокрасочно опыхивающих кустов роз и рододендронов и среди прятой, склонной зелени лужеек, на которых ведутся веселые любовные игры, от осенних дум следят не отставают: растет живое царственное чувство радости и, наряду с ним, в музыке вновь всплывают те волны спектской и ясной лазури, то огненно-красные и бурно-оранжевые краски — поэзии души, согретойящейся всяческому насилию и воющей гианту солнцу. Надо помнить, что Шопен — не умирающий в музыке неврастеник, что печаль, занимая глубокое место в его творчестве, отнюдь не отрицание радостей жизни, не скептицизм, а тоже жизнь, сумрачная ее сторона, неизбежная, как осень и зима в природе, что его печаль не содергится в себе «но хочу жить». Тем и трудно исполнение его «мазурок мрака», что, дабы почувствовать в них величие снорби шопеновской души и трагическое содержание народных сказаний — античных о Персефоне и славянских о Мароне¹¹, надо скинуть со своего сознания неврастеническую оболочку, порожденную буржуазной культурой...

Итак, возобновляем странствие по цветущему саду Шопена и попытаемся парвить букет из отдельных сочно-жизнерадостно расцветших бутонов. Сразу же при входе не может не броситься в глаза яркий праздничный цветок с роскошного куста, дразнящего взор своей пламенной жизнерадостностью, страстью (изполнившаяся сол анимы, переходящая в сочный «сектовый дут» музыки средней части). Это ре-бемоль-мажорная мазурка оп. 30, № 2 (по Peters'у — № 3), бурно «восходящая» из «ритмозапаса»: ощущено запекающихся солнечных лучей! Яркие контрасты (forte, pianissimo, fortissimo, pianissimo, forte crescendo, pianissimo) освещения только усиливают блеск основного огненного тона и решительность тона музыки. Конечно, тотчас надо присоединить обе ре-бемоль-мажорные мазурки (оп. 7, № 1 и оп. 17, № 1). Тонально красочно они мягче, либо в си-бемоль-зажарности есть прелесть белизны словной кости иллюзи фортепиано: но энергичная поступь волевой сметли радостный характер музыки одушевляет цветовое качество топальности мужественных колоритов: конечно, это не гианты солнцу, а первые — содружинные застольные песни, не раз освещющие своей бодрой лирикой страницы шопеновского творчества, это как и у Пушкина: «Да здравствуют музы, да здравствует разум!», — но в пиротехниках славянско-польского пафоса и с гордой, вызывающей «сосланной ритмами». Как блестят в разрыве мазурки оп. 7, № 1 острые акценты шестнадцатых долей, особенно в подчеркнутом модифицированных Шопеном тахах, словно звенят сталь, гуляя, прорезая воздух:



При всей славянской соль-минорности своей средней частью и двум си-бемольным мазуркам примыкает мазурка ор. 24, № 1. Интересно в экспозиции основной мелодии отметить «бытование» интонаций, рожденных и алябьевскому «Соловью» и ряду подобных романесковых и танцевальных цапелей, здесь сплошь с характерно-славянским ладовым «полутоном», отличая не «просточными» и не «турецкими» по происхождению. Мазурка сп-мажор ор. 41, № 2 (Peters — ор. 41, № 3) полна одушевления и народно-танцевального увлечения и порыва: словно сперва танцующие пары не могут оторваться от земли, но вдруг, сияя (fz), взмываются в круговом пляшущем рое. Она не единственный в этом способе картинообразиков подает, но в ней очень красивы и всегда колоритно неожиданны «брюски» фразы из си-мажора в соседние тональности (например, в миноры-мажор, такие 15—19 и аналогичные). Но страстность — тоже колоритный цвет, поэтому должно присоединить к букету или «изборнику» ярких мазурок замечательную по новизне «цвета души» — страстного чувства — одну из пленительных по интонационному развитию и интонационно-контрастам мазурку сп-бемоль-минор ор. 24, № 4, начинающуюся из типики — глубины души и приходящую к «тихости». Словно скорбная дума, о которой сперва сердце решило молчать, но которая как-то незаметно рождает песнь — тихую жалобу, через несколько мгновений превращающуюся в страстный стоик. Как правило, на психиатрических чухах первые двенадцать тактов этой мазурки от piano, роскошно crescendo к fortissimo, затем лаконические diminuendo — один выразительный такт! — и вновь нарастающий стоик. Дальше — страстнования любовного чувства: нежная ласка, доверие, возникающее бесконечно, опять мотив скорбной песни, пепышка ревности, краткий момент прыщиности о печалью, вновь волнение (più agitato e strettio), вновь страстный стоик! Слышится аллегрия душевного одиночества (piano, legato, sotto voce), за ней — одушевление, воскрешая каденца, то спет, то тема, то одна окраска чувства, то пиява. Нюансы — от pianissimo dolcissimo до бурной взметнувшейся волны страсти (ff) — чередуются непрестанно, пока не приходит осень чувства. Вновь возвращается пепажное шопеновское žal в с нею скорбная песнь, основной «тон» сиротливой души: он звучит все медленнее, все тише, уходя в тишину сердца, и застыает, вздохнув последний раз в заключительном «помину» (выразительнейший молоднический каданс на одной из попевок душевного сиротства). Нельзя еще не обратить внимание на то, как во всем наложении пульсирует ритм мотива:



Мазурка эта принадлежит к числу мазурок — «лирических поэм» о страшной природе: Шопен не является в них поэтом лишь «своих» субъективных чувствований. Конечно, подобные страницы музыки во «внеличное» в них уже перенесено во «всем без слов понятное» и притом дышит

столы высоко интеллигентальной (в смысле «разряженности от чувственного») целомудренной атмосферой, что всегда становится явлением общительного художественного порядка, а не случайной исповедью или «инициодом» очередного увлечения.

К мазуркам — «лирическим» поэмам сопригадлежат: до-диез-минорная оп. 30, № 4, с концовкой из «Изитаций Маркии» Мусорского, сп-минорная рондообразная мазурка оп. 33, № 4, еще до-диез-минорная оп. 41, № 4 (Петер — оп. 41, № 1), с характерным обозначением для всего тонального цикла: *Maestoso* — словно элегия с героической гордой поступью и с замечательным своей *zai!* едой наполненностью заключением. Это тоже одна из труднейших для исполнения мазурок: надо привести лирическое нарастание среди «колебаний пульса и светотемеса страстного чувства» на протяжении списка ст. (118) тактов к величайшему гордому изложению темы *fortissimo* и найти в себе силы сосредоточиться в заключительном сдержанном, словно в словах «педине с собой», признании: гордость гордостью, а от мучительных страданий большого и глубокого чувства никуда не уйти! Тем же содержанием, но в «проланесении sotto voce», насыщена поэмкая мазурка до-диез-минор, оп. 50, № 3. Но ее красивое лирическое заключение «из дневников спротивного сердца и узапленной в свой правдивости любящей душа — уязвленной холодом безответности» — срывается коничным решительным *fortissimo*: «проще мираж!» И еще напомню о лирическом светлом тоне мазурки оп. 56, № 1, си-мажор, с любованием лукаво-приятливо реющей перед взором жемчужной тенью (эпизоды «на гранях вальса» — *roso più mosso, leggiero* в ин-бемоль-мажоре и при повторе в соль-мажоре: их можно назвать «веберовскими ремплисациами»).

Здесь слышится обаяние, присущее всем музыкальным страницам Шопена, которые хочется назвать «лунными», п тем далесно вперед «последующесовским» романтическим видениям, какое не раз вызывал русский блог в художественных образах «Шопенпаны», «Spectre de la rose»¹², «Изиэли» и «Любединого озера». Но, конечно, в существе своем, только *тамец* Павловой и Ильинского можно было бы сравнить с «поэткой в пластикой танцевального» в музыке, как она высказывалась и обнаружила себя у Шопена.

Страстная речь, нелабынико льющаяся, чтобы сполна передать изволившее чувство и заверить в «верности сердца», слышна в непрерывном своем развитии в ф-диез-минорной мазурке оп. 59, № 3 (*vivace*). Признания, просьбы, мольбы, совместное переживание чувства, радость созерцания красоты и т. д. — можно назвать цепью словесных метафор, как при описание любой из мазурок-поэм Шопена, и все же нехватит прелестей музыкальных оттенков его колорита и светотемесов, всегда все-таки «звукописью по-поэму» выявляющих имплактивы мысленно раз воспетые человеческим искусством перипетии все тех же и нечто индивидуально новых «испытаний любви». В до-минорной мазурке оп. 58, № 3 — в звеньях томально-смешных эпизодов — лирическая сдержанность в элегических падевшем, не бессстрастно, но имеюлистской страсти высказала же колено, те же тревоги и радости.

Когда иновь и вновь возвращаешься к неувядаемому букету именно «мазурок-поэм», испытываешь прежнее обаяние, и кажется, что каждая из них лирическим другой, по своей сердечной правдивости, а следующая — лирическо самой лиричнейшей из предшествующих. Очень нелегко заставить слух вникнуть в детали интонаций, и тогда, оказывается, в этой мазурки лирики наслажды глубоко «разрастомся» до расстояниям темов друг от друга смысла чувствований: от повествовательно-лической окраски до страстью-шексноровской, от акварельной, пежной, живопис-

ной музыки до романтических красочных «бурь чувств». Но как бы ни сказывались в Шопене созвучные эпохе Гюго, Делакруа, Берлиоза, юности Листа и с остальными созвездий романтики интонации, сквозь них слышно то «славянско-персидское родное» ощущение действительности, которое равно то пульсирует в народно-жанровых образах его мазурок и в высокой лирике его мазурок-песен, с их насторожкой в тонах жизни одинокого сердца и созвучных ему душ. Верную мысль высказывает уже цитированныйпольский писатель, заключая свой экспромт, что «... в музыке Шопена кроется для несравненной красоты и очарование нашей родной земли, что в этой музыке заключается огромное море человеческой души, всеобщей души, потому что только одни Шопен в нашей (т. е. польской. — Б. А.) музыке имел право сказать вместе с бессмертным поэтом: «Я — миллионы».

Сам композитор очень хорошо давал себе отчет в трудностях личного претворения красоты народного искусства, именно вследствие глубокой оценки, понимания и чувства народности в себе самом как естественного истока и споры творчества. Уже одно то, как скептически относился он к сборникам народных песен и собрательям, восполняющим живой мелодии мертвым сопровождением, показывает его настороженности большого художника по отношению к ценностям родной ему народной песни.

Получив «Песни польского народа» Оскара Кольберга с его форточками аккомпанементом, Шопен пишет своим родным: «Ок (Иосиф Новаковский, товарищ Шопена. — Б. А.) мне передал песни Кольбера: охота смертная, да участь горькая. Смотря на такие песни, я часто думаю, что лучше бы их не было, потому что этот труд только путает и затрудняет работу гениев, который со временем вынужден будет вылучить истину. А до тех пор все эти красоты останутся с паклесинами мосаси, надуманными, с ногами на подпорках или на ходулях и будут только возбуждать оссознать тех, кто случайно на них взглянет...»^{*}.

В заключение несколько слов о становлении формы (формы как смысла) в мазурках Шопена. В нем всегда основная тенденция: бережно сохранять и воспроизводить все детали, обусловленные пластическим ритмом тона, поступью и характером «голоса» мазурки, и это настолько, что система музыкальных акцентов связана со степенями «нагрузки» тела, т. е. со скульптурной, пластической весомостью и физической закономерностью тех или иных воз и изгибов в поворотах тела. То же можно расслышать и в рисунке интонаций. Зато отношение рутинам формы и империи двухчастных и трехчастных схем наблюдается обратное: упорное преодоление этого мелодическим дыханием, логикой песенности, не знающей окончания и формально нулевой архитектоники. Стремление к непрерывному движению «без швов», к развитию, но с учетом липмановской закономерности «дыхания» и динамики танца как скульптуры в движении и «дыхания наследов», песни со ее звеньями (полевиками) и интонационными побегами (подголосками). Как-то неестественно применять к мазуркам Шопена термины: первая часть, вторая, третья, период, зиро, кода и т. п. Хочется говорить о глиной мысли или идее, по мысли сопутствующей образе центральном и сопутствующих ему, о милостиво, «по пути», вспыхивающих представлениях, о центрирующих полевиках, обобщающих разно контрастных или вариативных основах, о параллельных равноправных прохождениях мыслей и т. д. и т. д. Мастерство «установки

* «Письма Шопена», стр. 292—293.

сплэй» через многообразные ассоциационные «изведения внимания» Шопен владеет исключительно. Но еще сплэйсе — мастерством высказать многое, правдиво и образно четко, в пределах крайне ограниченного музыкального пространства или поля действования звуко-идей, звуко-образов. В данном смысле иногда трудно выбрать между более или менее простирающими развитой мазуркой — лирической поэмой и законченнейшей мазуркой-афоризмом, «мазуркой-преподом», заключенным в себя смыслом. Как Шопен отбирал из «трамвай» свои мысли, об этом можно лишь догадываться по дневникам художника Делакруа — его чуткого наблюдателя (характерные выписки из его дневника приведены мною в моем монографическом очерке о Шопене 1923 года, и повторять их тут не приходится). А потому, как мало в записанной Шопене — Шопене, в его полном творческом облике!

29 августа 1942 г.

О НАРОДНОМ МУЗИЦИРОВАНИИ ЮГОСЛАВИИ

(*Из введения в русское музыкальное
славяноведение*)

Интереснейший и глубочайший по содержанию своему и истокам музыковедческий объект: югославское народное музицирование как единство «устного творчества-исполнительства». В своем интонационном богатстве и многообразии, в своих далеких истоках и нынешнем окружении народная музыка Югославии поражает не только жизнеспособностью и жизнепрорастом, а также лирической цветистостью и красочностью своих «диалектов», — по сохранению давних общечеловеческих традиций и, что особенно существенно, — закономерностям становления питонационного искусства слова-тода.

Культура музыкально-интонационная в пределах народной музыки устной традиции отстояла во многих странах как продолжительная и запаздывавшая по отношению к быстрой (относительно, конечно) эволюции музыки профессионально-письменной. В различных странах это происходило по-разному, с различным отношением к своему собственному народному наследию (процесс очень важный и особенно счастливо живущийся для русской музыкальной культуры).

Переход от народного устного питонационного искусства к индивидуально ярким явлениям музыкального творчества совершился неоднотипно, но имел в себе всюду некие непреложные закономерности. И в данном отношении, скажем, деятельность трех «войдущих» национальных музыкальных культур XIX столетия: Глинки — Сметаны — Грига, привнес различия их индивидуальностей и культур, их выдающихся, содержащих в себе общие предпосылки.

В эволюции югославской музыки, по вполне понятным государственным причинам, запоздал процесс централизации музыкальных диалектов — поместно-национальных и племенных. В этом отношении явление Глинки у нас было подготовлено XVII и особенно XVIII веками развития русской музыкальной культуры из устного искусства питонирования и «распевного стиля» в всей вариантности диалектов — в централизованное (по своим установкам и принципам формования) искусство музыки. В свое время этот процесс централизации поместных музыкальных диалектов своеобразно пережили и западноевропейские страны: Италия, Франция и Германия. Раньше всех и исчерпывающе — Италия. Во множественной культуре, и его песня. Харвентиро, что по Франции процесс «собирания» или централизации музыкальных поместных диалектов

не закончился до сих пор: достаточно хотя бы кинуть взгляд в официальные школьные сборники французских народных песен по департаментам и в какой-нибудь областной сборник народной музыки отдельной крупной области страны*.

Но не будем здесь отвлекаться и вдаваться в подробности. В данной работе я вполне сознательно рассматривала очень широкую тему народного музикпроявления в Югославии преимущественно сквозь XIX век и с «литического полета». Во всяком случае укажу, что тот же процесс централизации музыкальных диалектов (устного народного музицирования по областям и племенам) в Чехии совершился и совершается, не препрепятствуя чешскому музыкальному возрождению последних десятилетий — иначе то же мрачного периода фашистского нашествия. В Польше один Шопен в данном отношении сделал больше (как «централизатор национально-музыкальных диалектов»), чем большая плейда других пионеризующих мастеров музыки. А наш Глинка даже смог выйти за пределы национально-ядовой «централизации», внеся в эволюцию ладового строительства Европы в свое время ничем там не замечаемое, но теперь, в ходе истории, вполне оправданное, закономерное, «свое» слово. В Скандинавии же Григ, при всей своей личной одаренности и национальной значительности им достигнутого, не смог полностью совершил того, что сделали в России Глинка и Шопен; в Польше он славил и многие и характерное, но большей частью в сплошном, субъективном, лирико-романтическом плане¹. Тут дело не только в «крупных или малых формах» (Шопен сумел быть объективно эличным в своих «нервнейших» гейзальных мазурках), а в силе и стесни, так сказать, концентрированного национального интонационного содержания в неком общечеловеческом эмоционально-смысловом тонусе, без «утечки» глубокохарактерно надсонзальной окраски; этим и поразительна творческая природа Глинки — право и в «Руслане», и в «Камаринской», и в «Испанских увертюрах», где она остается все-таки русским путешественником, русской артистической художественностью на туторе.

То, что в одном старинном сербском журнале («Србска новина — магазин за художество, книжество и моду») в конце 30-х годов прошлого века можно было прочесть о значении родного — сербского — языка, вполне приложимо ко всему народному музыкальному искусству теперешней Югославии и уже безусловно к латиноамериканскому содержанию сербской — в широком смысле — песенности: «... Народ, не любящий и с презрением отвергающий свой язык, ущербляет себя и готовит себе жалкую участь. Язык укрепляет, одушевляет и оживляет народную душу. В нем — величие, слава, блеск народности, и потому не может никакой народ прорваться без языка, и каждый должен его подзывать, украшать и обогащать. Впечатление, возникающее от знакомства с народной песенностью Югославии, всегда ласкает душевным теплом, источаемым неизнанной мелодической проникновенностью народов, именно их эмоциональной красотой. Ощущение жизни веет от них: значит, в них живут, бережно хранимые, народные мысли и чувство, живут, волнясь и пнувшись веру в исконность народной духовной культуры».

У Герцена в «Кто виноват?» есть удивительное по глубине мысли описание, как слушается даль: «Отчего все это издали так сильно действует на нас, так потрясает — не знаю, но знаю, что дай бог Виардо и Рубини, чтоб их слушали всегда с таким блеском сердца, с каким я много раз слушал какую-нибудь протяжную и бесконечную песню бурлака, сторо-

* Например: «Anthologie du chant scolaire et post-scolaire. Publiée sous la direction de la Société française L'art à l'école. Paris. Au Ménestrel, Tiersot, Julian, Chanoine populaires des Alpes Françaises. Savoie et Dauphiné. Grenoble et Moutier».

жащего ночью берки, — весну унылую, прерываемую блеском воды, и втором, шумящим между зврением и пением. И мало ли что мне чудилось, слушая моцартовы, уильевые звуки, мне казалось, что этой весной бедник рвется из душной сферы в пиюю, что он, не давая себе отчета, оглашает свою печаль, что его душа звучит потому, что ей грустно, потому, что ей тесно, и пр., и пр. Это было в мою молодость!»

Прибавлю: потому, что народном папеве слышится и дальняя жизнь веков, душевная даль. Но иос сосредоточение и издали доносящие песни — даль пространства — только усиливают ощущение «дала эмоциональной», концентрированной в песенном папеве человечности. Сколько людей с полыбии до смерти провели жизнь с каждой из исконных народных мыслей-поговорок, сложившихся в любимые мелодии. Никогда не «стырающиеся», они свидетельствуют глубже и цеплягладимее, чем старинные монеты, о пережитом человеческом, ибо интонации они были души, интонируют всегда свою, всегда эпическую прекрасно...

В этом отношении впечатляя, испытанные Герценом от русской песни-думы, слышанной из уст народа непосредственно, вполне отвечают впечатлениям целого ряда путешественников — людей различного поло жения и склада души и мысли — от югославянской песенности. Действительно, на мой взгляд, в них особенно велика душевная даль веков. Сербский народный мелос полумудрено эмоционален и в своей эпической лирике (героических песнях), и в духовных стихах, культовых напевах, и в различного рода думах. О душевном богатстве лирики любовной и говорить не приходится: ее волнующая красота звучит всегда весенней свежестью и исконной радостью древних обрядов и поверий*.

Под стенами Задери (Зара Далматини), в пристани, против самых главных ворот, ночью два славянина, сидя на своих лодках, на которых они привозили хворост для отопления, пели песни на сербском языке. Одни зевали густым басом, а другой, спустя несколько тонов, поддыхал. Модуляции этого подпевали чудны, дики, извилисты, кудрявы; голос его уводился окончанием моцартового голоса запевалы, как плющ обивается склоном дерева. В конце оба голоса сливались в один тон, пониженный в октаву против начального тона песни. Пение было так протяжно, страшно, заумно, что наводило тоску на душу. Я не мог понять содержания песни, но расслышал две слова: «мылости, исповедую». Это пение совершенно органичально: наплаче завывы и перелмы голоса другого певчего поразительны... Пение несколько походит на игру волынки.

Давное описание — очень меткое — относится к 1842 году и принадлежит человеку, хорошо, чутко разбирающемуся в интонационной культуре и вообще в устном музикализации, а также в родной и нашему народу «технике запева-россева»**. По эмоциональному впечатлению тут есть сходство с герценовским: тесно душа! — а по манере интонирования — чём оно, это пение, не могло бы быть и русским?.. К сожалению, вторая запись из того же источника свидетельство о народных танцах, связанных, повидимому, с древнейшими языческими обрядовыми культурами, ничего не содержит насательно музикальных интонаций.

Свидетельства такого рода — об обрядовых танцах и увеселениях славянских народностей вдоль и вглубь от Адринитического побережья —

* Досадно мертвая книга (потому что лишена интонационной сущности в своем содержании и даже просто литературу слуховое восприятие, что абсурдно при данном объекте исследования) — Е. В. Аничкова — «Весенние обрядовые песни на Западе и у славян» (СПб., 1903) — включает в себе много цепного материала, раскрывающегося при знаках «известной стороны словесности».

** «Книга была моего, дневники и автобиографические записки епископа Порфирия Успенского», т. I (СПб., 1884), стр. 40—41 и далее, 92.

имеется немало у русских путешественников с начала XIX века, но, увы, без иллюстрации точных подробностей. Например, в материалах путешествия А. И. Тургенева и А. С. Кайсарова по славянским землям в 1804 году * можно прочитать (в письме А. И. Тургенева к родителям; 1804, 21/9 ноября, из Аграма или Загреба, — тогда столичный город Кроации) любопытные строчки о сербских народных увеселениях, наблюдавшихся ими (Тургеневым и Кайсаровым) по дороге через Славонию в Кроацию из Вены:

В Дало... имели мы случай видеть сербские народные увеселения. их пляски, музыку и даже быть на свадьбы их, которой обряды во многом сходны с нашими... Пляски их весьма просты, так же как и наши деревенские, а любимая и национальная музыка — волынка. Под ушмыль тон ее пляшут они гораздо охотнее, нежели под скрипку, и всегда веселы, хотя мало имеют причин веселиться; но Славяне поют, додедже есть...» (стр. 54 упомянутого выпуска). Не надо помнить «унылость», «уныние» народов и племен здесь, как и в других свидетельствах, эмоционально буквально: подобные эпитеты рождаются большей частью из слухом творческого сравнения господствующего европейского мажорного лада с исконной песенной ладовостью древнейших стадий музыки устной традиции (не только так называемых средневековых культовых ладов). Каждая древняя диатоническая попевка звучит минором для слуха, насыщенным мажорностью и интенсивностью вывиднутового восхождения. Отсюда несовместимость впечатлений: «унылое пение» и «всегда веселы!.. А между тем, достаточно раскрыть хотя бы сербский культовый обход и вслушаться в светлую свежесть его напевов, в их плавное течение, величаво-ылгное, чтобы ощутить нечто весьма обратное «унынию»**.

В начале 60-х годов прошлого века отдельными выпусками соились записки сербского первокного пения, правда, далеко не исчерывающие попевочных богатств и характерных оборотов сербской «красивости»; но они позволяют ощутить в их складе и янтсанции песенно-народную основу с ее благородной пластичной «осинкой» мелода, — в чем чувствуются «вечная душевная даль», традиции, испытанные неисчислимно кратным слуховым отбором поколений...

Продолжим еще свидетельства путешественников.

В любопытной книжке Владимира Бровецкого «Путешествие от Триеста до С.-Петербурга в 1810 году» (Москва, 1828), — хотя главный акцент впечатлений автор делает на Венгрии, но со множеством славянских инкрустаций, — имеется несколько зарисовок, касающихся национальных впечатлений среди исконно славянской народной бытовой жизни (в Крайне-Каринтии — древней Северной Иллирии). Бровецкий отмечает обряды, сохранившиеся от языческих времен, и в числе их исконные пляски под песни вокруг огней в Иванову ночь***. «Сватование и свадьбы почти не разнятся от наших... Хороводные пляски также сходствуют с нашими... Междуд горожанами в употреблении вальс. Скрипка или гудок, цимбалы, кларнет и сопелка составляют их музикальные инструменты» (стр. 31—32). В дальнейшем изложении путешествия — уже через Венгрию — не раз встречаемся с указаниями на упорное куль-

* «Архив Братцев Тургеневых», вып. 4. Pg., 1915.

** Даже формально и, вместе с тем, в наивно-школьно-примитивной гармонизации, напевы эти (уже самым фантом преобразления выбора для них ф-мажорной и соль-мажорной тональности) свидетельствуют об полу丧失ной ими ясности, тепле и свежести.

*** «На вершинах гор и перед каждым домом зажигают костры дров или бочечки со смолой и вокруг их огней пляшут под песни, — по мнению автора записок, — вообще не имеющие ни смысла, ни рифмы» (стр. 29 упомянутой книги), т. е., вероятно, с преобладанием очень давних, потерявших язвенное значение прашевов или восклицаний.

тизированнию славянами хоровода в многообразном преломлении и на музыкально-танцевальное сопровождение свадебных обрядов, тождественное на громадном протяжении, — всюду, где имеются следы давнего славянского быта.

Но если взять поворот из восток от Адриатики и от местностей, о которых шла сейчас речь, к населению, оросившему греками, то и там вокруг основных обрядовых народных действ музенирование посчитано сходный характер. В русской литературе имеются стечь талантливо — К. Леонтьевым — написанные очерки-рассказы «На жизни христиан в Турции 60-х годов». По красочности, жизненной сочности и свежести материала эти очерки остаются непревзойденными. Именно они указывают на широкую протяженность югославянской культуры и ее жизненное упорство, с одной стороны, а с другой — на ее, повидимому, давнюю связь со всей культурой Архипелага и Средиземноморья. Сам автор предисловия к изданию повестей своих 1876 года говорит, что хотя собранные им наблюдения — из новогреческой жизни и «югоставии» являются в них разве минсюда, но «в общих чертах эти рассказы могут дать приблизительное понятие о быте славян в Турции**. Я бы прибавил, в отношении бытового народного «плакования» и музенирования, что не только в общих чертах, но и в деталях очерка Леонтьева звучат убедительно ярко.

Одно из громадных упущений музенирования — это едва ли не полнейшее забвение и отсутствие интереса к музыкальным культурам не только Архипелага и так называемого Ближнего Востока и вообще Средиземноморья, но особенно к склонившимся народного устно-музыкального творчества Балканского полуострова и, тем более, славянских побережий Адриатики. Доседнее же всего зеванием и к сербскому мелосу, всосавшему в себя и перенаправившему заветные лирические души славянства, связавшему их и с восточными влияниями, и с Византией, и, повидимому, с просочившимися сквозь вака ритмо-ритонациями древнегреческой культуры.

О сербских народных геронко-эпических сказаниях сербского народа я знаю по устным рассказам и, судя по ритмам стихов и по напевам, — интереснейшие подробности, особенно в отношении интонационной выразительности. Сопровождая свое пение игрой на гусле**, сербские «рапсоды» поют о великом прошлом народа (особенно любимой темой является сказание о злосчастной для сербов битве на Коссовом поле — 1389 год, — приведшей страну под турецкое иго) и былинами о подвигах народных героев-шако.

... В гостиные, в которую привели меня мои новые знакомцы, было оттуда несколько сербов. Одни из них был с гуслей и по просьбе публики запел нам сербские песни. Странное впечатление производят звуки этого инструмента и сопровождающее его пение. Вы слышите какой-то однообразный, хриплый скрип, который варьируется только понижениями и повышениями, ускорениями или замедлением темпа; нет тут ни аккордов, ни гармоний — это идет все один и тот же голос. Певец, сначала уставившись в свой инструмент, начинает вдруг высокою сильной потоком какое-то воззвание, потом откидывая назад, поднимает голову кверху, к небу, как будто зывая к нему и призывая, обрывает стопом и смолкает; а в это время только быстрая забегает смычок, громче и выше захрипит и за-

* Данные строчки из предисловия и дальнейшие фрагменты цитирую по Собранию сочинений К. Леонтьева, т. II. М., 1912, изд. В. М. Саблина.

** Гусла (Gusla — у Моравии), гусле (по гуслям) — югославский струнный (одно-струнный) смычковый инструмент. Смычки и пальцы имеются у Kurt Sachs в «Real-Lexikon der Musikinstrumente» и у Привалова («Песнотворчество южных славян»).

— Русская музыкальная газета, 1913, № 7) и т. д.

стонет струна; потом опять начнется зернос движение, и опять из груди певца вырвется пронзяющая высокая нота, не сходя с которой, он поет уже речитативом довольно долго, покуда не дойдет до патетического места, на котором он снова обрывают речь, и только застонет, и этот стон как бы ахом отрывается в потушившихся слушателях.

Пел он сначала про Бановича Стахию, и эта песня без перерыва длилась более часу. Сколько ни было публики, все молчало, ловя только слово, выдающее юношество сербского героя, и сопровождая его взоры с доблестию.

Запел он про царя Лазаря и жену его Милицу, про Коссовскую битву. Тут уж не было почти речитатива: проговорят он два стиха, и обрывается его речь стоном, бьют об полы руками все присутствующие сербы, все шевелятся и стонет. Эта короткая песня длилась также до часу, благодаря продолжительным паузам, потому что певец собирается с силами, чтобы вытянуть из себя слово, собирается с духом и публикой, чтобы выслушать это слово, которое, что ни дальше, становится все тяжелее и грознее.

Добавление в виде рефrena: «Думаю, погиб он также сопровождалась паузами, которые наполнялись стоном судорожно быстрым движением смычка. А когда дело дошло до Вука Бранковича, что выдал царя на Коссове, и прошел ему певец: «Проклят будь я род его и племя», — «Проклят!» — крикнули тут все и вскакали с мест, как будто бы виша изменника, предавшего все сербство.

Позже привелось мне слушать южнорусского певца Остапа Вересая; его пение мне сильно напомнило сербских певцов; та же машина стоять, дары при тем однообразную мелодию, выражать чувство не самой мелодии, а известным жестовым тоном голоса, его дрожанием под напором сильного чувства, что невольно сообщается слушателю и заставляет его забывать недостаток мелодии в самом голосе, слабого, старческого; вас сковывает то горе, которое, очевидно, охватило певца, душит его и заставляет его голос дрожать и прерываться, и вы слушаете, боясь шелохнуться.

Но разница есть, в песне опустительная, как в манере, так и в целом tone в духе. В то время как южнорусский певец начинает тихо, с изиской, очень слабой ноты, так что вы еще уловите момент, когда он начинает петь, и потом уж возвышает голос и машиняет им вблизи головы, усиливая тем и чувство, — сербский певец сразу начинает сильно, высокой нотой, сразу возбуждает вас и потом уже разрешается скороговоркой, где каждое слово является отчеканиенным, и им осмысливается чувство, выразившееся в первом взорглсе. Южнорусская думка вас разжалобят, приведет в состояние грустной задумчивости; сербская песня доведет вас до отчаяния, и вас ворыдает это чувство, не давая места никакому радению, потому, что остается только или победить, или со славой погибнуть...»^{*}

С этим способом соперничает задумчивейшая лирика крестьянских трудовых, обрядовых и любовных песен, совершенно неспешная скромно-выящая эмоционально изысканные — по своей проникновенности — напевов. лирика, принадлежащая как Сербии в ее общем наименовании, так и сербам-хорватам, черногорцам, боснийцам и т. д. Так что в понятие: сербская народная музыка устной традиции необходимо включить л-ный ряд песенных инструментальных «диалектов»; из них отдельные — с чрезвычайно своеобразным характером: словом, от попевочных речитаций былинных рапсодов и горных архангельских хлпчей-зовов и «примыжных рослевов» Черногории — до изысканнейшей по своим потенциям к современной гармонии и выпрессионистски-мелодичному интонационно-

* См. П. Ровинский. Сербская Морава. Воспоминания из путешествия по Сербии в 1867 г. — «Вестник Европы», апрель 1876 г.

* Нельзя не упомянуть о литературном портрете, очень типичном для хорватской литературы конца XIX в., — о «Задаре» («Задар»),

У того же К. Леонтьева есть литературный портрет, очевидно написанный всей популярной песенной культурой от Востока до Запада — от Египетского моря и Адриатики и к Северу — портрет поющего грека в рассказе 1875 года «Капитан Илья». Виду типичности этого лирического отрывка и схожести с известными мне рассказами лиц, побывавших в Сербии и Хорватии, я и покажу его здесь для наглядности:

«Капитан Илья выходил часто под плотах; садился и поспи там пел с тамбурой**. Одевается получше, усы подкрутил, поет и как будто на пакого несмотрят, а сам все видят. Пел он разное: в сельские и городские песни знал, киевские[†] так пел, что ужас! О Джаке и о том, как двери — Олимп и Киссамос между собою спорят, и говорит Олимп: «Молчи, Киссам... Ты турком столпанный Киссам***». Я свободен; и на высоте миц сидит орел большой, и держит он в когтях своих молодецкую голову...» (стихия я, жаль, не помню!). И любовные песни разного рода. Одну хорошую, которую сочинили, не знаю где — в Афинах, или в Керкире, или в Стамбуле. Этую я немножко знаю из памяти:

Как ветер лист уединий, помятелей,
Уносит вдаль, безжалостно гоня,—
Так слы х я, мой друг оскреплений,
О! я и молчан — ты не забудь меня.
Вода лазурная у боргса дремала,
Была тиха склонной волни,
Но ветер взмыл — в мутной пеной вала
Она скользила быст, стекаясь попка...
Ли в межи в далекую чумбуна...

Было очень жалко слушать, когда он это пел.

И многие его с удовольствием слушали и утешались, и старики старые девушки все...».

Добавлю, что аналогичные приводимым стихам песни о расставании в сербской лирике имеют прекрасные элегические насыщенные, своеобразный отпечаток лаводят на мысль о далеких, далечких восточных мотивах и даже об арабо-исламских отзывах, а вовсе не непременных турецких, как это принято утверждать. Словом, тут поет культура средневекового феодального Средиземноморья и Адриатики в сочетании с прирожденной распеваемостью придунайского славянства и сложных этнических пластов Черноморья. Лирика песен расставания нередко связана с «борборной» тематикой и через эту сферу с массовой горючей оборонной песенностью юга Сербии, так и особенно Черногории. Является ли горючая лирика славянским «импorthтом» в прибалтийские страны, в «междурье» и «междуречье» (Дувай — Сава), или есть от нее ария, которая другим концом своим уходит в глубь веков и, быть может, в питошанско-загадочную горючую лирику древнего аллигатора — прославленного племени?

* О них имеются любопытные сведения в кратком, и скромном, отрывке в чешском музыкальном журнале «Tempo» (*Listy Hudobni Muzice*, 1932, № 3/4); «Музыка хорватской деревни», Мирослав Крачев. Любопытно, что в означенном в отрывке описание пения горлового рыбака, песни, дышащиеся частью со берега моря, совпадают по сути впечатлениям с приведенным мною выше фрагментом из «Лирики» юного русского певца-любителя начала 40-х годов прошлого века.

** Помимо этого, есть даже *один* из популярных на Балканах разновидностей предметного струнного инструмента-домбровородного инструмента — тамбура, чья родословная восходит к ассирийской эпохе... — запечатленной в области Эллара, Маневории и в Адриатике вместе с ассириями, и, возможно, что о турецком *laubut* вышла из тамбуры. Играют на «славянских» тамбурах также племена венгров и мадьяров.

*** Вероятно потому, что Киссам (правила Осса) пытается достичь Олимпа цоколем турецких селезней. (Примечание И. Десятникова.)

Ведь «музыкальная археология» — понятие противоречивое в себе, и вряд ли сумеет создать «летопись», подобную общизвестным работам в археологии Средиземноморья и Адриатики, да и что-либо подобное уже сделанному русскими же исследователями в области, скажем, превей живущими (иконописи). Музыканту тут почти все надо начинать с азов, несмотря на наглядную помощь, оказываемую множеством напевов и особенно изучением из ритмо-intonационного строя.

Первентинно тут можно сказать, что перед вами за сплетением музыкально-национальных диалектов, с их характерными идиомами и приходящими и закрециющими неологизмами, лежит громадная область народного *мутицирования* и устно-музыкального творчества, как некое сложное этническое единство (отнюдь не утопических панславянских, а народно-человеческих реальностей). Это — и сфера интонационно-речитационная в тесном сочетании интонаций речи и языка музыкальных интервалов, и стиль попевочно-распевный и ориентальный. Изучая югославянские национальные речевые и музыкальные интонационные «шагаки», невозможно отрывать их от этой глубокой исторически закономерной и конкретной подсказки, постоившей в них ощущаемой.

Русская музыка, при всей своей рационально обусловленной сплениости с европейской музыкой в ее высших достижениях, не может забывать о своих связях с прichernоморской и — глубже — средиземноморской интонационными культурами. Многое, что пришло в нашей музыкально-intonационной сфере относить за счет азиатского Востока, — в свете культуры Средиземноморья и Адриатики может оказаться (я на мой взгляд, оказывается) вовсе не тем.

В данном отношении многое может распутать интонационное, заново, без предрасудков славянофильства и «византизма», организованное «югославиоведение»; интонационное — потому, что реако отграничить здесь все сферы языковой и речевой культуры от проявления музыки как таковой, — разумея народную музыку устной традиции, — просто немыслимо, если настаси не одной лишь технологий (например, инструментоведение и т. д.). В свою очередь, достижения в области древнерусской живописной культуры помогут и музыкоznанию расчистить давние трошкины. В этом аспекте все музыкально-национальные диалекты югославянства для нас ценные, ибо, по моему глубокому убеждению и выводам из слышанного я прочитанного, за ними, как было сказано, ощущается народно-intonационное единство великой общечеловеческой (для своей стадии) культуры.

Самое интересное в розыскакее и то, что указывает на ее громадную жизнеспособность, — наблюдаемый до сих пор процесс соревнования двух и содружных и «враждебных» сил, составляющих живое интонационное содержание музыки: речитация (множество юансов «речи нараспев» и строго ритмованной в поэтической форме «вольной») и собственно мелодийное пение (т. е. древнейшее искусство говорить по интервалам) нараспев, и искусство рассказа в собственном смысле слова, т. е. пеппи) цветут в непрерывном взаимоотношении до сих пор, не превратившись в «формы» речитации и мелодии в узком смысле этого понятия.

Но ведь то же своеобразное интонационное борение речитации (еще и инструментальной) стоит только послушать герольдеские образно-инструментальные поэмы наших восточных домбрристов, особенно старых мастеров) с мелосом за создание современного музыкального эпоса происходит и в нашей современности, составляя один из органических процессов музыкального становления, все детали которого нам, современникам, трудно уловить. Одно в них безусловно ясно: «автибуржуазность», т. е. происходящее рождение нового стиля музыки из глубоко народных

истоков на общечеловеческой эмоциональной основе. Это как раз то, что на определенных исторических стадиях удавалось достигать и средиземноморской художественно-образной культуре и нашей русской (архитектура — живопись: Ростовская, Суздальская земля и Псковград). В этом отношении глубоко народно-общечеловечно все живописное действо Рублева, да и наше «Златоустый россев» его испечерпленном, далеко превосходящем начинкующе им музейную оболочку интонационном содержании; что он, россев этот, конечно, среди не менее бесспорного признанных в своем художественном величии памятников древнерусской живописи — величайший эпос русской интонационной культуры (русской, так сказать, по прошествию — диалектологически, но общечеловеческой по коренным истокам своего мелоса).

По сочетанию искусств: речитации и россева, в их теснейшем соединении, то «лавкиности», по характерно-шумерской вокальной орнаментике и сурвово-сочиной мелодичности, памятник этот в своей интонационной присущести уступает всему, чем уже «пришло» восхищаться в области древнерусской литературы и древнего русского изобразительного искусства, — как памятник великого народа. Но путь к его всестороннему постижению немыслим без проницательнейшего воимания в судьбы югославянской инструментальной и песенно-рассевской «стилизации» и во всю гранитку народного музенирования, т. с. вникания через изучение живой интонации, а не через мертвякое сравнение «схем ладов» и звукорядов.

В самом деле, сколько тут интересного, если бы музыкоиздание сумело сдвинуться с позиций только «музыкально-литературоцедестских», только теоретико-академических, только фольклорно-расшифровочно-количественных и сфере музыкально-интонационно-общительной и к сближению с методами современно-языковедческими (вовсе не ставлю знака равенства: язык = музыка, но утверждаю общую основу: язык (речь) : музыка, т. с. соотносится с музыкой через пятиладию, как то, без чего нет ни речи по «четочным» интервалам, ни пения, т. е. слажения звуков по «точным расположениям!»). Почему же разновидности «тамбура» и «лютеи» в руках казаков или туркмен, с их домбрами, и в руках грека и югославянина дают качественно иные образно-содержательные интонации? В чем смысл культуры болыкы, и не было ли момента, прогрессивного в эволюции мелоса, когда народ оторвался от непрерывно гудящей интонационной опоры и родилось самостоятельное искусство россева? И какую роль здесь играла область речитации, как тесно спаянное искусство слова-звука, отступившее перед свежестью «чистой мелодии»? В веках процесс этот повторялся в русской музыке, когда Даргомыжский, уходя от глининской Кантабрии, устремился к исканию правды через характерный мелос как выражение самыла каждого слова, а ближайшее к нему поколение музыкантов-новаторов стало радоваться, как подлинно народному русскому явлению, выдержанному длительно басам («недаллие, горгашные пункты»). У нас это явление не имело ничего общего с органическим, а было подразделением «аполынического опорного голоса», тона, поддерживающего «вокализирующую интонацию» и — в новом своем аспекте, связывая мелодии, в то же время обогащая ее новыми гармоническими возможностями, пока не выработалось соответственное этилы новым гармоническим перспективам искусство академии более гибким и отзывчивым, подвижным «басом». Но и увлекся «перспективами» и возвращаясь к бронзовой ваги. Впрочем, она же и завела меня в соблазнительные, иные музыковедческие перспективы...

Нить была брошена на упоминания о югославянской народно-хоровой лирике. Многое заставляет предполагать, что напряжение оборонной

историческая жизнь старой Сербии и оставшейся цепокоренной Черно-гории явилась стимулом к традиционному культтивированию и геронческого эпоса, и наслаждавшимся на нем (эпоха за эпос) песен*. [...]

В напечатанных в «Русской музыкальной газете» описаниях путешествий по славянским землям и по Афон знатока греко-славянской и русской культовой музыки и хоровой культуры Ст. В. Смоленского** есть любопытный фрагмент, посвященный музыке сербских гуслистов: «Я очень пожалел о том, что в этот приезд мне не удалось послушать народных сербских «гуслиров», играющих на однострунной сербской скрипке, называемой почему-то, однако, именно «гуслиями»***. В прежний приезд я слышал таких гуслистов несколько человек. Из-под заурядного крестьянского смычка я слышу у них множество мелодий, контрапунктирующих пение былин, духовных стихов из уст того же скрипача-гуслиста. Излишне говорить, как бегло меняются позиции при использовании лишь одной струной,— как умело пользуются местом ведения смычка для извлечения разнохарактерной звучности из этого своеобразного инструмента. Как пренеподобленные ненависти к туркам, сербы пытлю поют свои исторические и духовные стихи. Интеллигенты сербы даже и из музыкантов, получивших образование, все-таки не бросают свою народную музыку и извлекают из однострунной скрипки самые разнообразные оттенки звуков. Чувство народности у таких сербов не ортутывается, сама бедность инструмента, сама необщирность репертуара не мешает этим музыкантам горячо любить свою подлинную народную позицию****.

Хоровая лирика находит для себя широкое место в народных гуляньях; особенно тесно она связана с поэтикой хорового: коло (круг), с разновидностями народного кругового танца. В этого рода лирике, конечно, налицаствуют именные крестьянские переклички изыческого культа земли, обусловленного земледельческими календарем, вместе с чрезвычайно развитой любовной песни и песнью забавной, характерно юмористической. Вот одно из описаний «гульбы» с коло: маканье Ильина дня, имеющееся в путевых зарисовках Гильфердинга*****.

«... После всенощной началась гульба. Образовалась во всех концах монастырского двора (действие происходит в Баньском горном монастыре.— Б. А.) кола и играмы: в коле,即 в хороводе, мужчины и женщины (примущественно женщины) ходят мерно кругом, взявшись за руки, и протяжно поют; в играмы участвуют одни почти мужчины: они тоже составляют круг и, держась за руки, пляшут, нагнувшись вперед и топая ногами, под звуки насклонных дробей (волынки). В пляске отличались наиблее сербские пандуры (солдаты пограничной стражи), пришедшие на праздник из ближайших пограничных пикетов княжества. Пандуры эти представляли необыкновенный контраст с толпой босников и герцеговинце, которая их окружала: какая смелость, бойкость, ловкость, веселость в движениях сербов сравнительно с неуклюжею, умылою робостью турецких подданных! (Думаю, что самым характером — вероятно, во-

* «Сербский народный эпос». — «Помимо мировой литературы». Творения сказыв. М., изд. М. и С. Сабашниковых, 1916; «Песни разных народов». Перев. Н. Берга. М., 1854.

** С. В. Смоленский. Дорожные впечатления.— «Русская музыкальная газета», 1906, № 42—46.

*** Тут у Смоленского, увы, обычное для многих музыкантов смещение обычного представления о славянской «гулье» с русским гуслими, инструментов различного объема и конструкции.

**** С. В. Смоленский. Дорожные впечатления.— «Русская музыкальная газета», 1906, № 42, стр. 939—940.

***** А. Гильфердинг. Собрание сочинений, т. III. Босния, Герцеговина и Старая Сербия. СПб., 1873.

ищественной — царски могло объясняться описываемое преисходство — Е. А.). «Но это не мог во всей толпе, сидевшей у Башкого монастыря, сравниться в пласке с сербскими нацидурами; подстремкаемся их примером, к боснийки-поселенце кое-где составили кружки и принимали плясать, но дело не шло на лад, и кружки скоро расходились: боснийки забыли плясать. Хороводы шли у них удачно, но в то, говорили мне, не так хорошо, как в Сербии. Славинское коло в Боснии теперь только воскресает: парод тут-тут не забыл его, так же как свою пляску. Прежде не было монастырь, в, стало быть, не было тех сходниц, на которых парод наполовине предстал эти увеселениям, а в селах редко смели заводить коло, разве только в полусавицких начатах у черногорской границы: поплыссии, но в одиночку, без внешних признаков веселения...».

В современной Югославии после империалистической войны 1914—1918 годы это живое предание сохранило ту же упорную жизнеспособность в силу общения и массового воздействия.

Надо заметить, что Гильфердинг, несмотря на антинациональную чуждость его служа сербского народного музицирования, старался⁴ всей свойственной ему добросовестностью описать не только картины празднично-гульбящ с массовыми плясками и пением, но и вникнуть в самую суть, в процесс пения.

Иследователь-путешественник оказывался лицом к лицу, в непосредственном общении, с народно-песенной интонацией. Он должен был почувствовать «сердце сербской лирики» и пульс его: пение эпоса под гуслу, конечно, и нельзя было тогда иначе назвать, как сердцем, жизненным средоточием народно-южнославянского музыкальирования; и лучшего по достоинству описания, чем сделанное Гильфердингом (при всей чуждости слуху его данных интонаций), мне пока не встречалось, кроме известных мне более современных устных сообщений.

... [Шунц] ревностно собирая народные песни босняков... Вечером, сидя с ним в тесной комната священнического дома, мы упомянули в разговоре о народной поэзии босняков. Превосходивший Шунца спросил: не

* Grove's "Dictionary of Music and Musicians". Critical ed.

хотим ли мы послушать шесни и, получив утвердительный ответ, тотчас послал в деревню за одним поселянином, хорошим гусляром. Принес ложный, пожилой кмети³, но слишком долгий заставил просить себя, сел на пом и уголок, с раздирающим уши писком пропел смычком по куску смолы, прилепленному к задней стороне гуслы, настроил единственную струну инструмента и затянул бесконечную рапсодию про Илана Сеня-чуна, любимого героя боснийских-католиков. Напев сербских народных эпических песен укасано монотонен. Песня начинает первый стих чрезвычайно высоким голосом, как будто бы аскрикивает, потом продолжает стих речитативом и кончает его растягиванием (распованием: концовка и соединительное звено.—Б. А.) в переливе голоса на двух последних слогах; второй и следующий стихи прямо начинаются речитативом (т. е. речитацией без вводящей в лад полевин-запева.—Б. А.), но растягивание обоих последних слогов повторяется в каждом стихе, так поются кряжу четыре, пять, шесть, смотря по смыслу, и пение аккомпанируется тоскливыми звуками одностраниной гуслы; потом оно на минуту останавливается, и продолжается только игра на гусле; затем новый куплет, если можно так выразиться, начинается опять теми же вскрикиваниями, но не так громким (оно бывает всегда громче в начале песни и потом в тех местах, где в рассказе наступает новый отдел); за вскрикиванием опять слепнет речитатив, и так далее, до бесконечности...**.

Несмотря на то, что добродушной иронии по адресу манеры исполнения и длительности пения, с которым Гильфердинг ведет свое повествование, он верно передает коренное свойство народного искусства имитационных народного эпоса южными рапсодами, в котором речитация как единство слова-тона (включая и звук инструмента) составляет самостоятельный искусств: имитацию как искусство, бытующее вне самостоятельного становления искусства словесного и музыкального, а вернее, паряду с ними (особенно с музыкой как искусством ритма-жества, т. с. танцевальной, т. е. как «интонации человеческой пластики»).

Необходимо ясно сколько задержаться на древнейшей в тех странах художественной практике речитации, которую Гильфердинг неправильно сносит к понятию: речитатив. Это искусство не является только «говором из интервалах», но говором музыкально-эмоционального и «риторики одушевленным, с иллюстрациями «роспева» или «опевания» какого-либо слова или слова, опеваемым, содержащим порой прекрасный кантиленный рисунок. Мастера такого искусства знают, какими ладо- или гласопопевками вызвать внимание ума, какими пленить чувства и какими направить волю к позвенному. Убежден, что подобного рода «тайны» воздействия на способности души» владела английская трагедия и античная коровая лирика, в которой, как давно подмечено, и ритмы поют. В одном из русских стариных путешествий на Афон есть, правда, написано натуралистическое по пропагандистскому впечатлению, но характерное описание говора-чтения с распованием: несколько строк оттуда дадут наглядное представление о речитации, интонационно содержательной. Речь идет об образной декламации стихов Гомера. Монах «весьма разнообразил их чтение (собственно, «произнесение», так как это было декламацией языка.—Б. А.) сообразно с их содержанием и звуковым составом слов». Он сопровождал свое чтение то протяжным пением и дрожанием голоса, напоминающим свист летящей стрелы и дрожание тетивы лука («Илиада», I, 15), то звуками поощрения волов («Илиада», V, 125), то опистостильным энтузиазмом и жестами, напоминающими битву («Илиада»,

* А. Гильфердинг. Собрание сочинений, т. III, стр. 264—265.

XIII, 30)**. Вот это качество образной речитации и умение «сказывая歷史» в упугтил слух Гильфердинга в приведенном им описании слушания боснийского серба — рапсода-гуслиста. Если присоединить к его описание то, что наблюдательный путешественник по Афону архиепископ Порфирий говорит об изученных им знаках (знаках) афонского монастырского, имеющего за собой древнейшее традиции «средиземноморья», членения, — мы получим вполне отчетливое представление об искусстве образной речитации, стоящем, с одной стороны, на грани ораторства, риторства, а с другой — на грани, расщепленного пения и постепенно в него переходящем.

«Самые значения читально-песенных знаков дают разуметь, что одни знаки указывают чтецу повышение голоса, другие понижение его, либо растягивание и выговор слов ясный, благозвучный, либо укорочение, либо продолженный, а прочие заставляют его выражать различные понятия и чувствования разными звуками, как мы выражаем их склонно, прятворно, любезно, горяко, кротко, гневно»**.

Но только у сербского рапсода-гуслиста это искусство — в живой устности, а не в чтении «по уставу», переданном через *знаки*. Сложное и «изысканное», оно все же хранит народной памятью, как все то, что мне приходилось слышать в образной речитации певцов и домбристов Казахстана.

Но необходимо оживить и раскрасить все данное — насыщенностю «своиномашинами» — изложение современной живой народной интонационной песни в инструментальных импровизаций, а также указать на несколько характерно ритмических пошевок и наигрышей. Поразили меня сочетанием крестьянской устной интонационной традиционности со свежестью в пионерспиритской остротой примеры в вышеупомянутой чешской статье о музыке в хорватской (собственно сербо-хорватской) деревне. К ней я возвращаюсь, как к некоему органическому прибавлению ко всему сказанному.

«С одинокой лодки змеистого рыбака, плекомой по синей глади моря, а то и из деревенской корымы до слуха долетает напев, который можно принять сперва за гомон подгулявших сельчан»***:

Sostenuto animi

Приведя эту интонацию чуждому слуху попевку, автор очерка считает обязательным сослаться тут на «ославненное» влияние («быть может, такая песня возникла за время османского господства над братьями югославиями»), хотя, думается, нельзя на турецкую музыку «взваливать» ответственность за любую непривычную, острую интонацию.

* Очень много существенных для музыковедения подробностей об образной речитации и «чтении распевов» можно найти в книге Порфирия Успенского о путешествии в Данию краткая цитата.

** Архивистик Порфирий. Первое путешествие в афонские монастыри (Киев, 1887), с. 1, стр. 306 и др. Укажу еще, что в старых саксонского и в некоторых испанских песенных сборниках имеются глумительные яркие примеры народно-образной речитации.

*** Музикальные примеры из коллекции Югославии в народно-инструментальных импровизах, взятые мною преимущественно из работ Кухача (Кубах) и Людмила Кубы особенно «конов».

Следующий целый ряд приводимых характерных напевов придется выписать ввиду их безусловного интонационного своеобразия:



Все три попевки любопытны «игрой полутона». А вот танцевальные мелодии из «вихревых»:



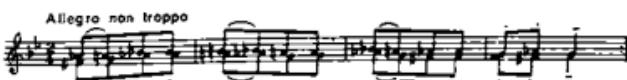
И ладовый двухголосный варпант:



Из протяжных напевов любопытен:

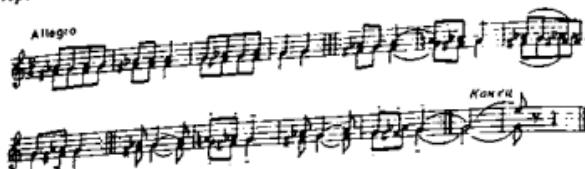


Вот примеры двухголосного «спева»:



— эти напевы исполняли цепцы в сопровождении тамбура. «... В углу двора [школы] сидели на камнях два дудочника. Неутомимо разыгрывали они для танцев на свирелях промзительного «блеющего» кларнетного

тембра. Оба игральца встречались либо на тонах, либо на октаве, как в последнем тоне песенки...». Выдували каждую фразу, с некоторыми чуть замытыми памятелями, по многу раз, с добросовестным усердием, едва успевая забрать воздух для дыхания. Такт вытапытывали ногами. Порой лягра вращалась в пределах прискательно узких интервалов:



Иногда напев расширялся:



Иногда музыка становилась полифоничной, образуя интонационно-присматривающие сплетения:



Если к этим примерам присоединить характерию сербскую лирическую мелодию, то «расстояние» от инструментально-импрессионист-

ских интонаций до вокальной «классической» пантомими будет понят
ным:



— напев на «шесен о расставании».

Кстати сказать, странствующие инструменталисты, особенно гуслисты слепцы, в эпоху борьбы балканских славян с турками за свою независимость выполняли в качестве постников — передатчиков сведений и приказов военно-политическую роль, переходя из области в область, от одной группы восставших к другой, часто связывая турецкие лагеря. Обратно, турецкий «шумный инструментарий» (трубы, рожки, барабаны и прочие ударные), попадая с пушками в качестве военной трофеи, становился в руках приветствующего триумф соплеменников пародия звуками, оглушительным «орудием» — ансамблем, возвещающим «славу».

Но помимо воинственной, горы Югославии имеют в свою мирную музыку горных изысканий — «музыку золов», сопровождающую в ствольской, и с карпатской, и со скандинавской. Вообще по «разночинности» и «многограничности» музыкальных диалектов, как и «глубинности» их истоков, Югославия не уступает не только Карпатам и Пиренеям, но и Кавказу.

Еще в «Вестнике Европы» 1827 года можно было прочесть о всевозможном народном музидировании сербов, именно, с упоминанием и на горную музыку: «Национальная музыка сербская имеет привлекательностями своим волынку, на которой играют, и гудок (гусле), под который поют молодецкие песни: в каждом селении есть свой мастер играть на волынке, а гудок найти можно почти во всяком доме, особенно по местам, гористым к стороне Боснии и Герцеговины. Кроме того, сербы — охотники петь даже за работой: настуки поют на горах и дубравах, пахари в поле...».

Подобного рода обобщенную заметку должно было бы поместить в качестве заставки к данной моей статье, но я ее приберег для конца, чтобы сказать, что в сущности тут, смыте ста лет тому назад, в русской печати указами были отправлены точки споры, от которых и возле которых русские славянские музыковеды вполне бы спрятались в «находиться», изысканные истоки и определяя намечавшиеся связи. Этого не случилось, и если даже взять едва ли не последние из обычно описательных очерков: «Песневорчество южных славян» Н. И. Привалова («Русская музыкальная газета», 1913), они поражают набором якобы исторических достоверностей и «бедностью выткливости»: автор не пытается проникнуть в главное — в музыкальную диалектологию югославянской народной музыки, как в ее настоящем, так и в глубоких исторических корнях. И словно избегает говорить об интонационной — богатейшей — сфере народного югославянского музидирования. А между тем, в этом-то главное, и без «музыкально-лингвистического» анализа народной музыки Югославии, подобно тому как в изысканиях происходит с языками Кавказа и Закавказья, — здесь не свинуться с места! Уже одно то обстоятельство, что данные (условно говоря: балканские и прибалканские) народно-музыкальные культуры повернуты к Дунаю — Днепру, и к Черноморью, и к Малой Азии, и к Адриатике, а к юг к Греции и Среди-

земноморью, что они включаются в «мусульманский мир» и глубоко в традиции античности, — ставят их в исследовательском отношении в ряд сугубо интереснейших объектов именно русского музыкализации; причем тут же опять подчеркиваю, что содеряжательство югославской народной музыкально-итогонаписанной культуры решительно не позволила и не позволяет музыкалистеским подходам к ней с абсолютно нетогоним мерками «славянофильства» или «понеславянского мифа!.. «Попротиву» этой музыкальной культуры из Восток и вглубь Средиземноморья всегда мешала ей быстро освоить европейскую музыкально-буржуазную культуру, а последней — подчинить ее себе.

Югославская музыка, обладая исключительно монстрическими народно-итогонаписанными качествами, может развиваться ни на основе и ни в сторону прокраинского возрождения «мелосных» принципов музицирования древнейших культурных очагов человечества и стать, по отношению к Западной Европе, тем, чем была и остается русская музыка: не музыкальной пропагандой, а высокой самостоятельной культурой, постигшей лучшее, общечеловечески ценное в достижениях Европы, по-своему это пересоздавшей, но отказавшейся ни от своей народности, ни от глубы веков уводящих истоков — к музыкальным пародиям культурам Черноморья и Средиземноморья

ДОБАВЛЕНИЕ

В многочисленных письмах Ивана Сергеевича Аксакова рассеяно немало метких наблюдений о народной жизни, как и о народном музыцировании, по, и сожалению, малоизвестных. Приводу нескользко высказок из его заграничных писем — из путешествия по славянским землям*.

Не могу не привести выдержек из красочного описания Черногории в письме Черткову. Цетинье. 1 июня 1860 г. Четверг — Воскресенье:

... Что за пародия черногорцы! Породы красивее я не видел. Почти каждый из них чуть не в три аршина ростом, все одеты (и князь также) в свой черногорский красивый костюм, все носят за поясом два-три пистолета и ятаганы... Создание своей силы, своего значения, своей позитивности, своего расцвета чувствуется в каждом. Боже сохрани, если бы князь вздумал побрезгать каким-нибудь бедняком!.. Весь народ живет там непосредственным бытом, которого мы не встречаем и у себя: там песня беспрестанно рождается, всякое событие тотчас же воспевается, около нас так и веет героическим эпосом» (курсив мой). — В. А.).

В Черногории есть песня величайшей перспективной красоты. Чувствуется, что героический песенный эпос народа — это родная история, всегда живая в преданиях устном и в памяти. Создание своей силы, своего значения, своей независимости, своего равенства — все это родилось здесь и закалилось в идеях и поэзии обороночества, обусловленной веяниями геронской борьбы черногорцев за свою свободу. Все это создало и замечательную красоту песни.

...Иногда в дождь собираются все на кухню к Мирко (воевода, брат князя). — *B. A.*), где около дымящего очага все, и князь, сидят, вместе курят, судят, ридят п толкуют, font de la politique. Иногда же призывают спасца-гуслира и заставляют его петь песни. Гусли инструмент первобытный: род балалайки с одной струной, на которой играют смычком, т. е. это род маленьшего лука, играют тетивой. Можно себе вообразить, какое одеообразие потеш! (*Sic!* — раздается тут же из другой комнаты)

* Н. С. Аксаков в его «Школье», т. III (и последний). Письма 1851—1860 гг. М. 1892, стр. 349—438 (Письма), 107—163 (что в приложении: Древние во всем путеводитель по славянским землям).

дырочек нет никаких. Песни все очень монотонны. Песни все гернические, исторические. Есть одна только песня любовная: «Зелено яблуко» предметом поэзии. О Граховской битве есть несколько песен⁴. Удивительно. Каждое современное событие, вы чувствуете, народ способен отвлечься от сопровожденной непоэтической действительности и перенести в область поэтических сказаний, облечь красками поэтическими... Для народа, живущего так непосредственно, как черногорцы, 200, 300 лет, как и в истории, никаким, словно один день. Личность поглощается общей личностью народа, которому размеры времени не по-нашему⁵: (отсюда и поразительная жизнеспособность п «новая обобщенность», монолитность народных народов — их историчность и, вместе с тем, «вечерненность»). — Б. А.). Я видел автора многих песен: молодой малый, 19 лет, учитель или помощник учителя школы. Разумеется, автор должен быть всегда и всегда, вочувствовал, что сочиненная им песнь тотчас же переставала быть его личным достоянием⁶.

Недооценил И. С. Аксаков песни словенцев. В письме 26 мая, рассказывая о своих опечатлениях от Лайбаха, он сообщает: «Там я тотчас же отыскал редактора словенской газеты «Novice», и весь следующий день мы ходили по городу и окрестностям, даже посия словенские я слышал в поле. Музыка очень хороша, но мало имеет словенской оригинальности...»⁷.

В описании Хорватии любопытны описанные И. С. Аксаковым застольные патриотические песни в кругах интеллигентских.

«... Тут на подах [в Лешче] собралось двадцать около меня огромное общество, посадили меня обедать с собою,— и просидели за столом часов шесть, начав петь хорватские патриотические или политические песни, со второго же блюда, извоняра на присутствие в зале в местного начальства!.. Пойют: «За наш юрод и за спи Славяне!» и проч. Или, например, про Москву. Песня начинается так:

Москва, свята Москва,
Русь ты царца.
Коей нов град Петров.
Не побьши [ис затемнил] лица.

А оканчивается так:

Славячество тे чёба
[Славячество тебя ждет, возвет].
Да ты всем нам будешь
Медично и Мекко***.

К сожалению, в данном экскурсе в югославянское народное музыцирование мне не удалось — по независящим от меня обстоятельствам — исчерпывающе использовать письма Срезневского и ряд других ценных русских источников, среди них и заметки из «Путешествий на Афон» епископа Порфирия. Рассматривая данный экскурс, как пролагающий тропы среди любопытнейшей для русского исследователя народной музыки области, я оставляю за собою право при первой возможности восполнить все здесь намеченные по известным мне, но пока сейчас недоступным источникам. Например, я не мог здесь коснуться сферы ритма, пластической изобразительности которого уже в крестьянских песенно-плясовых обрядовых напевах столь осознательно образно прекрасна, не говоря уже о рыцарственной ритмо-пластике в высшей культуре образно-

* И. С. Аксаков в его письмах, т. III, приложение, стр. 129.

** Там же, т. III, письма, стр. 436.

*** Там же, стр. 455.

представительного танца, на котором является польский танец по всем его проявлениям*.

Говоря о югославском музенировании, мне не однажды хотелось перейти просто на «лирический тон» или создать «хвалебную оду» красоте народнославянского мелоса как Югославии, так и Чехии и Польши, в тех его колоритнейших сугубо народных проявлениях, которые избежали очевидивания своей интонационной природы. И все-таки вступить на путь даже частично лирического порядка значило бы отвлечься от крайне сухих пределов этой работы и исподхватки ряда необходимейших материалов. Поэтому себе поэтому здесь лишь вкратце подытожить свои наблюдения обобщения по интонационному качеству югославского песенного мелоса. Лишь и очень люблю сербский мелос** и в его герническом преломлении, и культово-распеваем, и, особенно, в чисто лирическом аспекте — в любовных песнях. Не все иетки его интонационного содержания, связи и плиния разгадываются. Но среди интонационных культур Средиземноморья и Адриатики сербский мелос выступает как максимально устойчивый «континентальный», подобно характерно польскому в Западной Европе или литовскому или прочим элементам Словакии и Моравии.

Если взять за отправную точку коренний сербский мелос, то можно «вокруг» расположить следующие взаимодействующие течения. Очень многообразны и «прослоины» и песенные и инструментальные интонации, которые то относятся к «типу хорватских», то и еще более неопределенному собирательному этипоту «словенских». Это импровизационный слой музыкальных «драматиков», в которых то довлеет каптиленная диатоника со своими лирическими поправками, то поражает импрессионистски острая инструментальная полифония (двухголосие, особенно), то наперстость с «приподнятыми», «атракциами» (хроматическое скользжение мелких интервалов), орнаментами и т. д. Вероятно, практика странствующих музыкантов перемешивала тут ряд интонационных стадий и на основе некоторых традиционных приемов импровизации «лепила» новообразования из архангельских и повсеместно подобранных современных попсов и украшений. Нельзя тут безоговорочно (как и в отношении музыкального фольклора областей Сербии, испытывавших долгое время турецкое рабство) все относить к общественным влияниям, особенно якобы турецким, как будто бы турецкая и бытовая популярная музыка есть нечто единное.

Встречавшиеся йодлеровские пяточки⁵ — безусловные следы музыкальной культуры горных долин и «нагорья», культуры, попадающейся на пастушьих и вообще горно-странических звонов и призывающих птиц, вклинивающихся в песенно-танцевальный строй и его колорирующих.

Если двигаться по восточному побережью Адриатики к югу, попадем в интонационную сферу славяно-греко-итальянскую, где, как рассказывали мне «забретавшие сюда русские путешественники, на концом языка «слухольце контрасты»: то самая что ни на есть «плоскадная» музыка итальяно-европейская, то пламенная славянская лирика, то способственный рыбаков, крестьян и всяких лукей молкого промысла.

* Напомню здесь о двух любопытнейших статьях, дающих много материала для премышлений и выисков в данной области: Robert Lach's Volkslieder in Lissabone (S. J. M., Juli — September, 1903) и Felix Starczewsky. Die polnischen Tänze (S. J. M., Juli — September, 1901).

** Буду использовать здесь для удобства двумя национально-этническими ераз-делинами» в позовинами.

Только надо не упускать из виду, что так называемая «итальянская мелодия» это не совсем то, чем во самом деле является народный мелос Италии во многообразии его «диалектов». Разве только в исполнении итальянцев, очень выдающихся мастеров вокала, которым не интересно прибегать к «сугубо опорным мансарам ликантопии», можно услышать то истинно народно-национально итальянское, чем не занимаются разные школы пения, обучающие европейцев. Тут та же разница, как между дением цыган для себя и цыганинкой... Если же проследить от Сербии к Юго-Востоку и вслушиваться, как просачивается в нее обширная и по своим масштабам и по перспективам «глубокая» музыкальная культура Средиземноморья и островов Архипелага, то перед чутким слухом предстает захватывающий интонационный мир: от живых перекличек, византизма, с его гласно-ладовой сурдой архангелом и мелосом из «прятавшихся друг другом тонов», из чего образуется постоянно измениющая свежестью неустойчивости опорных интонационных арок или дуг» (говорю описательно, потому что не в состоянии пока четко себе тут разъяснить закономерность чередования интервалов), — до красивых лирических напевов современю греческих. От «гипнотизаторских ритмо-интонаций» турецких деревушек до замечательных ритмо-формул, на которых ткнутся напевы и наигрыши греческих (беру эпитет в широком смысле: тут и острова, дальние и близкие, тут и греко-македонские и собственно греческие поселения) танцев. Попадающиеся в различного рода материалах описания танцев и, — судя по немногому, что мне удалось слышать из напевов, — указывают на уходящие не только вглубь средневековья, но и в античность традиции...

То, что, с другой стороны, удавалось проследить в «памятниках турецкой музыки», ставят под сомнение по обилию македонской лирической кантиленности, диатонически ясной в смежной, но без итальянизированной сентиментальности: это качество, очень приятное в сербской песенной лирике, говорит как будто о славянско-напевной прослойке культуры «ислама».

Как определить, однако, интонационную свежесть сербского мелоса, — я затрудняюсь: тут созвучия (как и в интонациях поэтической речи) что-то ласкающее, родное и даже русско-элегическое, конечно, не северное, не интонации северо-восточных — новгородских, повидимому, и приполюсикских культур. И тут же неуловимая словесными эпитетами способная мелодико-драматическая «сущность сербского музыкального языка и его строя». Очень отдаленное представление о такой мелодичности можно получить, напевно вчитываясь в переводы сербского апостола. Можно сказать, что в сербской песенности звучит «рыцарственно-художественное душевное благородство», своего рода «славянские» латинско-романская *gratia*, *grace*, *dolce*, но не без сурового «юношества».

Некоторые характерные свойства югославянского крестьянского пения, главным образом присущие Далмации, затем Краине, Славонии (частью Словении), Боснии и Герцеговине, помогут составить наглядное представление о музыкально-технических качествах данного искусства. Диатонизм доминирует над хроматизированными мелосом, хор как «многогласие в унисонности» — над развитой полифонией, но зато наблюдается поразительное мастерство «двугласия», с импрессионистским красочным пользованием интервалами секунды в сочетании независимых мелодий, то секундами, то терциами двинувшихся, то обобщенноющихся в «унионном согласии», что не мешает напеву порой заканчиваться не-таки секундой. Диапазон подобных напевов обычно в границах квинто-квартовых. В данном рода «дуэтах» наблюдалась манера пения в виде своеобразного *трепето* в пределах минорной терции. Эта труднейшая — с

позиций европейского слуха — техника наличествует и в сильном попытке вымысла соревнование исполнителей различных областей друг перед другом.

Интервал секунды облюбован и в инструментальной музыке*. Нередки композиции на секунде, длившейся достаточно долго и завершающейся пронзительным акцентом. Секундовые интонации в их наибольшем распространении видах воспринимаются как обрастилио унисона и, вернее, концентрическое сгущениеющихся в унисоне голосов: тут я мелодическая импровизация на органическом пункте тонации, тут и явление (как это происходит и в языковых процессах) музыкального выражения побега и ствола, тут и одновременное движение тоника из унисона или «расцветание» органического пункта в своеобразной «дуотности». В целом здесь проявляется столь мало еще в своих закономерностях осознанная исследователями «жизнь унисона», точнее — «дыхание унисона», явление постыма органическое в народных интонационных культурах и далено, несмотря на свой якобы примитивизм и стадиальную давность, художественно но изыктое, а в народно-югославском музыцировании, можно сказать, — цветущее. Оно приобретает особенную ценность в связи с наблюдаемым еще с XIX века в западноевропейской и русской музыке постепенным осознанием «секундового движения» как выразительного интонаирования: от первых своих ранних опытов «оправдания секунды» в ее прав на самостоятельность (без «разрешения») звучание — до современной «секундовой техники» у выдающихся мастеров музыкального искусства.

Декабрь 1942 г.

ЯНАЧЕК, НОВАК, ФЕРСТЕР,
СУК

I

По возрасту своему — Йозеф Янáчек родился в 1854 году (Hukvaldy около Příbor) — он был едва ли не старшим среди самых ярких писем только что минувшей поры цвествия чешской музыки, а по неутомимому стремлению к тому, чтобы дважды не ступать на одну и ту же ступень при творческом восхождении, ему до самой смерти удалось быть в числе молодых. Учился Янáчек в Пражской органической школе (школа эта воспитала много талантливых людей, давая им солидную профессиональную опору), затем в Лейпцигской и Венской консерваториях. Влияние последних большой роли не сыграло в основном — в том, что составляет верно развитие Янáчека, да и не могло сыграть: в исключительно проницательной способности к выявление народной интонации в ее языковом (слово, речь) аспекте неразрывно от музыкально-звуковой. Помню одно из недавних своих воспоминаний от музыки Янáчека как от произведения исключительной свежести — от партитуры его «Симфониетты»*. Оркестр говорит живо и поразительно естественно, до обятия, до ощущения живого образного движения. Вся конструкция логична и последовательна, но нигде не сущит интонация, всегда содействуя четкости и пластиности звучания музыки. В серии последних своих опер, стала перед собой все новую и новую тематику и художественные задания, чешский мастер народно-интонационной культуры раскрыл себя все неожиданнее и необычнее**.

В обопиедшей ряд европейских специ и пользующейся успехом и популярностью коренной, так сказать, опере Янáчека: «Падчерица» или «Йенуфа» («Její pastorkyně-Jenufa»), первая постановка — в Брюнне¹, в 1904 году — поражает исключительная сочность музыки и в высшей степени органичная спаять быта с характерами, с драматическим дей-

* Янáчек скончался в 1928 году. Речь идет о его «Симфониетте» (1925—1926).

** Я прервал изложение биографических данных об Янáчеке ввиду решительного дополнения в его жизни творческого пути над путем музыкального деятеля, практика. Но это не значит, что данная сторона — всегда значительная у каждого чешского композитора — тут отсутствовала. Янáчек — основатель и директор Брюннской органической школы, дирижер — там же — Филармонии, это 80-е годы. Когда основывалась Брюннская консерватория, Янáчек был в ней класс компактаторского мастерства. Совместно с известным чешским фольклористом-филологом Бартошем (František Bartoš; 1838—1906) Янáчек принимал деятельное участие в редактировании трех сборников, моравских народных песен. [...].

стремом, а по так, чтобы картины было народного являлись только нарядными kostюмами фоном. Мелодика оперы — выразительнейшая, просто неизъяснимая. Рисунок, вернее, звукопластика всего произведения, является на каждом шагу свою впечатляющую силу: разумеется, сила эта в опущении, с которым композитор передает родные ему образы в родной звуко-речи. Но, именно, поднимаясь над «бытогенической», над патуристической славой «нутру». Всюду живописующая мысль, всюду обобщенное сознание уверенного в своем почерке мастера и полная свобода выражения.

В сопоставлении отечь тонкой музыкальной психореалистической звукописи одной из последующих опер Лиачек — «Катя Кабанова»² мне — соизнатель — звучал Островский. И настолько иначе слышна весь интонационный ход действия, интонационную драматургию «Грозы» (а ведь на раз у Островского эта сторона его творчества: наличие интонационной драматургии, спаянной темно-тесно с драматургией характеров и ситуаций — глубоко соперничающих), что несвившись трудно было уникнуть в членистую интерпретацию этой интонационности. Трудность оказывалась тем сложнее, что именно Лиачек — сам музыкант интонационно-творческого принципа, и потому его работа над Островским отнюдь не работа по спорному шаблону, а выведение оперных характеров, как прежде всего слышимых, обнаруживающих себя в звучании через звуки, через звучание, на посы природы их звукоречи.

Поскольку мне удалось разобраться в руководящих препосыпках творчества Пиначека, самое важное для него, чтобы композитор никогда не упускал из виду мелодичность содержания говора человеческого, и больше, чем говора: *дышла*, передаваемого полностью слова-звуква (как это мы всегда по чувствуем в синайской крестьянинской речи с ее богато интонациями оттенками не только слове, но и всех составляющих его элементов п с ее «переливами» тонах, когда и ритм становится мелодией). Но только не надо прищурить этот понимать как простой перенос рисунка бытовой речи на якобы мелодию, ибо из такого примитивно механического «действия», кроме сухой декламации, ничего не получается (чем порой болеет в сам Мусоргский)³.

Иначе слышал в родном языке — в его речево-изобразительном содержании — отражение народного духовного сознания, а не только ощущений действительности, и был убежден, что это впитывания «музыки речи», явленной в народной песенности (базировался же сам он на песнях Моравии, моравский же художественный быт являлся объектом художественно-драматического воспроизведения и его «Мэнуфа»), оперное пение существовать не может. Не может как явление национальной культуры, а не как чужеземный принцип. В приложении данного принципа без отказа от музыкальной техники современности, но снять-таки с преломления ее через давшее свое кредо (т. е. убеждение, ставшее первоначалом!), Иначе достичь —прежде всего — постоянного наличия интеллектуальной и эмоциональной ценности в каждом из своих произведений. Он словно молодежь сказала им:

Что же получилось — возвращаясь к «Кате Кабановой» — из его экскурсии в драматургию Островского? Не стоит углубляться в анализы, — подлинный или неподлинный Островский отображен вдумчивым композитором Чехиным. Весь Островский —явление мировой культуры и сущностное в нем, общечеловеческое, должно быть услышано на самых различных языках. С «Розой» в интерпретации Платника этого не случилось, т. е. через музыку, — повторю — тонко психологический скоткал-шунг, драма эта как опера не стала достоянием широко известным (первая постановка в Брюсселе в 1922 году). Причины лежат в ее первоначальном замысле...

в интонационно любой мир: для меня Катерина «Грозы», став Катя Карапою, не только получила черты «шерифеских» урбанистические, очень долекие и от ее волжской кулаческой — и притом «архангельской» — сроды, но и от самой «природы» темности, обусловившей ее гибель. У Янчака Катя Карапою — современная женщина, по боз от голосов «ибсенизма», т. е. интеллигентки чувствующая и страдающая личность, но не доведенная силой художественного обобщения от музыки до образа величия трагической жертвенности. Любопытно, что нечто аналогичное произошло и с трактовкой чехами тематики Достоевского. То, что хоть и страшно, но в то же время рассказывается реально-конкRETНО-просто в условиях русской действительности в русском характере, то поддается в импрессионистии «коммюницированному» аспекте на нафосе необычного, а значит и «экзистического». И это даже славливши! Величие простоты уходит, а с ним и реалистическая трагичность, ибо то, что душевно-страшно в драмах Островского, Толстого («Власть тьмы», «Жизнь трупа») и в концепциях Достоевского, то, в сущности, стравит своей простотой, жестокой «обычностью» (не простотостью, не «быдленицей», а естественностью правды). Вот это «маленькие недосыпания» очень предило — всегда — русской тематике в отражении западноевропейцев. Варочем, не то ли происходило с античной трагедией в преломлении французов и в то меньшей мере с интерпретацией Шекспира по сю сторону Ламанша.

Из трех последних опер Янчака: «Лýška bystřouška» (Брюнн, 1924) и «Véč Macgorilos» (соч. 1925), и «Z mrlvěho domu» (1926—1928. По Достоевскому) мне очень запомнилась первая из них «Лиса-плутовка» как яркий пример современной трактовки «шерифского апостола». Возможно, что опера эта по нашла своей судьбы и осталась явлением мимолетным. Но вот со стороны, вней — судя по клавишу — много забавности, остроумия. Особенно же пленяет чувство юмора, проявляющееся в многообразии склерозности, сдав ли не основного импульса всей композиции. В сущности, эта опера — сказ-скерцо! Такая исида упрощенная, словно из тонкой звуко-прази. Из простейших звукописных запасов импрессионизма воображение автора всюду почти силится находить изящные колористическое обрамление. Даже с интонациями «целотонной сферы» Янчак управляет по-своему, одушевляя их «кажущееся движение».

Чуть как мысль-речь, мысль-сказ, мысль-образ — такой закрепляется в сознании музыканта Янчака, именно всегда занимательная музыка, потому что музыкальная интонация звучит то как драматизированная проза в диалогах «Падчерицы», возышающаяся до эпического сказа в народно-характерных сценах, то как занятный сказ в «Лисе», то как образно-выразительный рисунок в тонко пагравированной звуко-ткани «Симфонетты» с ее «кнопечочной» конструкцией с импрессионистским «фонами».

Оркестр Янчака, благодаря чуткой и принципиальной интонационности голосоведения, так что нельзя сказать — является ли такое голосование в своей естественности прирожденным даром, или тонкий интеллигентизм мастера выработал столь органичную инструментальную речь, — оркестр его всегда ясно целесустримлен и пластичен. Он близко приближается и к французскому принципу: «всё слышано» — каждой линии, каждой «звуковой точке» в гармоническом комплексе — и к наивности Мусоргского. И когда Янчак «гравирует» инструментальную ткань из попечок и когда работает живописно-колористически, «слух слушателя» не заблудится в лабиринте сцестений в хаосе пятен или в «сытных», удоенских, устроениях я т. д. Интонационная логика (именно у Янчака сама интонация всегда логично инструментальна, а не то чтобы он оркестровал некую «вообще звучащую» в сознании музыку)

внушает то чувство моры, которое связано с полифоническим мышлением в основном смысле этого понятия: сорности движущихся жанровых явлений и потому самое вырастает из процесса напевания, напевности. Процесс этот управляется степенью насыщенности дыхания (его волнами), и потому в такой музике всегда ощущается органичность фразировки в самой поистории фраз, это свойство делает и формы выразительными и одушевленными.

Не у одного Яначека выделяются подобного рода качества. Оркестр у чехов в силу давности культуры полифонии и наличия «специальной основы, живой, дышущей, обычно всегда полон чувства жизнедеятельности и пластичности», но у Яначека, как композитора преимущественно и обостренно опишающего в интонационности, эти свойства особенно доминируют!...».

II

Витеслав Новак — другой выдающийся представитель старшего поколения чешских композиторов речесансской эпохи, поколения, которое пережило очень сложное и бурное развитие**. Осирился на ставших уже классиками чешской музыки: Сметану и Дворжака, познав чешский преломленный пагнериазм в лице Зденека Фибиха, а с ним и опыты выведения национальной чешской оперы из европейской широкий тракт музыкальной драмы, это поколение должно было прислушиваться ко все новым и новым ярчайшим свидетям в музыке третьей трети XIX века. Романтизм, в сущности, никогда не был важен как культура чувства. Он давал сплошные ростки. Он мгновенно переродился в обогащенное им классическое мышление (Брамс, Цезарь Франк), в психохореалистические симфонии — шекспировские насыщенный, в сплу своего тяготения к драматургическому развитию идей (Чайковский), и в очень многоголосое романтическое, по характеру и колориту, но реалистическое по корням и истокам национально-народное композиторство (Григ, русская музыка). В этой последней области мысль крепнет, чувства здоровеют, то же углубляющееся возвышение безграничных богатств народной музыки уже очень далеко от примитивно-наивного удивления перед ней первых пионеров романтиков. Это шло так, как и в области литературного фольклора, где исследовательская проницательность продвигалась все интенсивнее к реалистическому восприятию народно-крестьянского мышления, взирая с уважением на братьев Граммов, на Афанасьевы и им подобных «инициаторов возникновения сказки», но опираясь на иные методы и меры оценки.

В эволюции чешской музике сугубо сложны «методы и тенденции» в отношении композиторов-индивидуалистов и народной музыки. Тут и простейший цинично-собирательский и «обрабоченный жанр» с той или иной премисью узко националистических интересов. Тут и тонко интеллигентский формально-эстетический метод отбора «искусного тематического материала». Тут и эмоционально-романтическое «вспасывание» народной мелодики и обумчивое ослушивание в стиллитику. Иакоцци,

* И когда ее звукоряд портят очень дифференцировано, и когда она плотна, компактна, элегантна.

** Новак родился в 1870 году, 5 декабря, в Каменице. Как большинство чешских композиторов, он изряду с музыкально-профессиональным образованием прошел в университете (философский факультет, эстетика, литература, история искусства).

как у Янчека, стремление сознать пародное творчество в его яктонационно-выразительной смысловой сущности, как слово-звуково-выразительная речь, «говоря», во всем богатстве и разнообразии диалектов. Не буду вдаваться в подробные оттенки этого сложного процесса преломления композиторами чехами пародии-песенного мышления*. Но замечу только, что без учета связанных с ним положений трудно разобраться в самой, казалось бы, субъективно-индивидуально окрашенной психологии музыкального творчества того или иного чешского «модерниста», не говоря уже о классиках и романтиках середины прошлого века.

В отношении Новака данный процесс сказался особенно любопытно. Музыкант бурного, страстного темперамента с психикой «искусственства», музыкант с бесконечным талантом, с богато одаренной эмоциональной природой, порой первично чувственной, Новак в юношеские годы научил своих учителей (Кнеттель, Штакен и главное Дворжак) музыкально-революционными замашками. Теперь видно, что они были очень неизвестными, и «новой земли» Новак не открыл, но суть его личности как раз и проплывла в иждивенстве, несущем любопытство и тому, что же есть «истинное выражение» в музыке.

Попытав это, оценив искренность и правдивость поисков Новака как его своеобразный стиль, нельзя не удивляться диапазону «преломлений» в его душе и интеллекте, окружавшей его композиторский рост и однотипной художественной действительности.

В первых орфах Новак импульсно пишет своего высказывания сквозь тематику байронизма («Корсар», «Маифреле»), и мысль композитора спущую бродят среди трех великих «соблазнителей юных дворянских» конца прошлого века (дев еще Шумап, конечно, Лист и Чайковский). Конечно, в байронизме здесь уже прошедший «школу иронии» десятилетний и «подвергенный гейнсской «острасти»**. Но, все-таки, пафос романтизма еще живет. И вот в музыке юного Новака вдруг слышится первая опьина сквозного, личный тон, хоть и в окружении «соблазнов» в лирико «Песен о любви» (оп.4 и оп.8).

Приблизительно в это время целиком слуху Новака открывается музыка Брамса. В сущности, из скромного до предела изложения творческого пути Новака мне хочется проследить «типовую», едва ли не для каждого круглого таланта Чехии, путь, ступавшего в жизни в те годы процесса «освоения современничества». Именно Новак, в своей первоначально экзальтированной чуткости, особенно испытывает на себе действие этого процесса. Кроме того, он не «обособленец» и сам является типичным чешским интеллигентом эпохи. Поэтому на нем интересно наблюдать, как сквозились влияния, наиболее существенные для чешского музыкального возрождения.

Брамс вклинился в чешскую музыку. Причины были разные, и не одна из последних та, что пластическая урановщенность брамсовского искусства и, если можно так определить, самообладание, ставшее у него импульсом формы, — не могли не пленять и не привлекать к нему чешских музыкантов. В их культуре есть особый штрих: своего рода пуританская мораль — чувство сурово-профессионального долга. Оно и делает чехов столь безупречными организаторами и «практике музыки». Но оно наличествует

* Когда рассматриваете чешские сборники пародийных песен, обработки, «птичата» или анималистические «слады песенности» уже как метод звуко-мышления в крупных произведениях чехов, нельзя не поражаться гибкости и содержательности «оттенков постановки и преломления» пародийной интонации композиторами последних десятилетий за счет коротких отрезков времени!..

** Ведь это самый конец 80-х и начало 90-х годов (Новак окончил консерваторию в 1893 году).

и в психологию композиторства. В этом аспекте многое можно было «выслушать» от Брамса. Однако вот что любопытно: чем больше постигаясь в этом музыке через присущую «качеству самообладания», тем глубже и глубоким становится сплетающийся в интимный задушевный мир Брамса, и тогда же «управлятелем чувствований» начинает раскрываться иной лик: мысли-заглавия о человеческом сердце и при том с достаточно упорным заглядыванием в образы Эроса. Тут уже Новак не мог не ощутить родной сферы! Вспомни Брамса и обернулось для него двумя сторонами: действительно, склонял, вслед в его формостроительство и в движение звуко-идей склонял, если угодно, «красмостью бифоса». Но в сфере эмоционального, на качестве высказываний чувственного брамсовского интеллектуализма сказалась — и это не только у Новака — как эстетически-возбуждающий и ослепляющий импульс, как «остротка» против «нутра» и натуралистического хэйзингччина аффектов. Данная черта «брамсийства» действительно всегда вносила за собой строй и порядок в самое сердце музыки, в ее эмоциональную отзывчивость и все отражение чувственного.

Третий этап в «складывании» таланта Новака, и по-моему самый основной, — это превращение чувство-романтического импульса творчества из стихийного в позидательный — через общение с природой и вней и, возможно, во многом через нее с народной песенностью в ее быту, в жизни общества сней, т. е. тут, в сущности наступил период зрелости: чувство и интеллект композитора нашли объект творческого подавления. Дело не в том, что, как говорится в биографиях, композитор раскрыл глаза (и по-моему, прежде всего, слух) перед неувядаемыми сокровищами народной мелодии. Дело вобретении объективно данного метода музыкального мышления, но метода, которому приносят жертвы на алтарях академизма и где ум питается «вытяжками» из смертевшего обезличенного опыта «сыпных веков», а метода, подносимого слуху реальности, действительности, живым опытом живых исполнителей в реальном быту и среди родной природы.

Новак иной по складу и всей своей природе композитор, чем Яначек. То, что Яначек искал в моравской, родной ему, песенности: больше, чем метода, — принципы владения музыкой как языком, как точнейшей губкой речью, Новаку — в области словоцкой песни — было не нужно. Ему вполне достаточно было усвоенной им классической архитектоники. Но песенность в ее содержании, в ее душевном качестве, запечатленная в таких-то и таких элементах, уже сложившихся веками (острота инструментальных ритмов, своеобразие ладов, возможность осознания гармонии из народно-полифонических предисловок и т. д.) — вот все это, конечно, если не ново и переустроено, то заставляло «пушу» композитора занять скамею и погибнуть. Одним словом, там, где для Яначека было познание процесса и отсюда — ход к созданию творческого метода, там для композиторского мышления склада Новака было наблюдение практики — через усвоение конкретных «носителей» — и освождение через это душевного сокрытия, сокрытия своей музыки, без «вздыхания» усвоющих уже норм звукостроительства.

Воздействие опечатанный этого периода сказалось в ряде сочных, зрелых произведений Новака*. Помять моя особенно отчетливо эпифизировано естественно-философскую поэму op. 26: «В Татрах» («V Tatrách»), 1902 года,

* Резумеется, когда и отмечаю период за первою, речь идет не о буквально хронична, и сю «композиции» сложно выделются и всплынинятся друг в друга, иногда запаздывают.

и «Словакскую сюиту» (оп. 32), 1903 года. С зрелостью мастерства здесь сочетаются сочность материала и совместь оркестровой звукописи, в которой возникает своеобразная пластическая образная полифония, не «полифония, сама собою любящаяся», ее звуко-игра, а эмоционально-члеустроенное высказывание лирических писчтений действительности в их «многогречии и разноречии». Тут, в начале нашего столетия, Новак уже свободно и произвольно «большого дыхания» обнаруживал «полю и современности» — ощущение пыланий в их целостности и многогранности.

Но опять опять уход с «широкой платформы» и уточненную лирику субъективно-колоритных песен с их изысканностью техники и страстью тона музыки. Предельным достижением этой поры «интимных поэм» — по моему вкусу — являются фортепианные «Ночные зимние песни» (*Piané zimních nočí*, оп. 30), в их сплетении личного и природы звучит глубоко свое постижение «ночнотюрнисти», т. е. музыкальное преломление своеобразных «душевых якорей», особенно чутко заплявающих о себе в часы одинокого «один на один» человека с жизнью зимней ночи. В музыке Новака — там, где он пиндрияет свое сознание в личный мир, много таких чутких «один на один» встреч с тревожащими первою психику встроениями «ночнотюрнисти», то, что в русской поэзии так мудро и проникновенно звучало у Тютчева, Иннокентия Анненского, да и у Блока.

Новак в своей действительно несомненной душевой заволнованности соприкасается с областью нового камерного стиля, уже перво отличного по только от механизированного классического стоя камериности у Дворжака, но и от брамсовской расточительной лиричности (расточительность возникает от обязательства — «хочешь не хочешь» — заполнять нормы и схемы). Словом, в своей камериности Новак выступает как выразитель рельефного в современной неоромантике стиля, так называемого *Ton-dichter'staa*, «грязевой топ-поэзии», где и действительности стирались грани между лирической поэзией и музыкой и где музыкальное симфонизировало поэтическую речь, а поэзия сообщала музыке слово-образность!..

Интимно вокальная и интимно инструментальная камерность Новака с умным вниманием к возможностям импрессионизма и широта его композиторского горизонта, страсть исканий, сердечность лиризма, красочно-чувственные узоры его лирики и богатство красок оркестровой звукописи его больших симфонических поэм прилагали к нему много талантливых учеников. И редкий кто из композиторов последующего поколения, действовавшего в пору падающего подъема всех культурных сил Чехии в годы постимпериалистической войны и в разгар музыкального возрождения, прошел мимо руководства или влияния Новака.

Не буду следить за эволюцией его творчества. Я ведь только ставлю «воки» для каждого, кто захочет вникнуть в детали чешской музыкальной культуры. А Новак — яркая пеха. Мне хотелось выявить существенное в его порывах *«из края в край»*, составляющих слагаемые его многогранной композиторской личности. То, что было намечено в моем рассказе, охватывает все главнейшие качества стиля. Линии симфонической поэмы по столько выраживаются в колебаниях между еще более «иллюзорной» картинностью или стремлением к строго симфонической архитектонике с ее отвлеченней * идеейно-звуковой тематикой, сколько углуляется в сторону философичности замыслов и обобщенности. Таковая тенденция опущается в симфонической поэме из Аnderсена: «О испытании томления» (*«O věčné louze»*, 1905, оп. 33), затем в замечательной по темпсменту «Буре» (*Bouře* — «Морская фантазия» для солистов, хора и оркестра) —

* Т. е. не конкретно-образно-программной.

музыкальное отражение символики «моря — любовь», т. о. в сущности поэзии о «волнах», а далее — следующей оп. 43 — в особенно красном преломлении изначальных тем о природе — ее очухотворении любовью в эпитетической фортепианной поэме «Пан», но мой взгляд, един ли не самозаинтересованный композитор обобщения свойственных ему писаний сердца и мысли. Пять частей это: 1. Пролог. 2. «Горы». 3. «Моря». 4. «Лес». 5. «Испекция». Обе проповеди — и «Бури» и «Пана» созданы в 1910 году. Любопытно, что по-чешски «Пана» посвят подзаголовок: *Báša v říčce je pět větví*². Инструментальная же этот цикл в 1912 году.

Предельное всего определяется облик Новака именно словом: «романтик». Он не ставил перед собой задачи разгадывать загадки сфинкса-жизни, да и нет в нем «стени Эдипа», т. е. трагического отношения к предустановленному ракам сплетению бед и горестей. Новак все-таки живет конкретным чувством, жизнью сердца. В этом он — нес可疑的 романтик, природы для него — зеркало человеческих ощущений, и потому у него нет и отвлеченного пантеизма: страсть, чувственное, словом, все природы человеческое — это и природа ялюс картина в ней как объект звукался. Народная музыка для Новака — зеркало мира и скно в мир, в общение с общечеловеческими чувствованиями, и потому в его творчестве народное не звучит ни как обособленное свое, местно-национальное (что заметно у Сметаны и что провинциализирует ряд мелких талантов), ни как эстетики-формальное: материал для обработки.

Но надо всем этим главным в музыке Новака: «волны», не как проходящее состояние тех или иных моментов произведений, нет, волнение, взаимоизменность, «волнирующее и волнующее» — содержание музыки, объект образно-звукового мышления, а то музыкальные состояния или настроения *.

В поэме «Бури» конкретизируется в страстном певствовании символика: волны моря — волны любви. Это, в сущности, исконный прием народной поэзии. В «Пане» и «Небывалым томлении» звучит эротическое влечение как импульс, одушевляющий собою природу и сердце человеческое. В камерном же стиле Новака «волнирующее и волнующее» — основной лейтмотив, тема, внушенное, содержание развития музыки, словом, все то, чем обуславливается запущенность и — я бы сказал — сердечный трепет, что-то любвино-песенное в лучших страницах и вокальной и инструментальной лирики Новака. Очень впечатляет в данном отношении вокальный цикл (голос с фортепиано) оп. 46: «Eroticón» (1912) в шести песнях: «Гимн» (Демель), «Сpoonidense o сумерках» (Бирбум), «И ты» (Геббелль), «Торжество любви» (Гартлобен) и др.

Следует отыскать характерную для Новака «цепляемость» за поэтику балладности уже до «Татри» и последующих поэм: оп. 2 — фортепианская баллада с-шопп (под впечатлением байроновского «Манфреда»), оп. 19 — две баллады на народные слова для смешанного хора с оркестром (1898), оп. 23 — то же, т. о. две баллады на народные слова для смешанного хора с оркестром (1900), оп. 27 — Trio quasi uno ballata (1902), оп. 28 — две баллады для голоса с оркестром (1902) и оп. 29 — тоже вокальная баллада. Эта «линия» у виднейшего чешского композитора отходит не «литературного лишь порядка! Но та ли это «линия», что в Гоголе вызвала сочно-образную «шить баллад» и т. д.? Т. е. корни ее — в народной поэтической романтике, очень широко раскинувшейся. Кстати сказать,

* Здесь сияются-таки совпадение чехов (не одного только Новака) с Брамсом, ибо та, в ее состоянии, ее любовь музыки.

у Новака есть общее с Мериме: пытающийся рационалистический уж и романтическое воображение!

По не меньшей вине композиторы в волнующем пение «человеческого сердца» в сфере коммерческо-интимного выделялось вдумчивое дарование Иосифа Богуслава Фёрстера (родился в 1859 году в Праге). Сын выдающегося органиста, а также композитора в области полифонии музыки Иосифа Фёрстера (1833—1907), Фёрстер весьма разносторонний, высококультурный музыкант (симфонии, оперы, союты, сценическая музыка, фортепианные пьесы, камерные инструментальные ансамбли и циклы песен), музыкальный критик, профессор и ректор — с 1922 года — Пражской консерватории, общественный музыкальный деятель по работе в различных организациях. Конечно, все эти качества (профессиональное умение владеть любыми формами и средствами выражения музыки и непрерывное участие в практической — педагогической, организационной и вообще деловой стороне жизни музыки) обязательны для каждого чехо-композитора, и им в Фёрстере удивляться не приходится. Удивительнее в нем другое (при подобной разносторонности): какая-то особенная внутренняя собранность в творчестве и тонкость гравировки наиболее эзбих лирических состояний. Имею в виду его камерный стиль, историй, на мой взгляд, предпочтительнее его «стирок» композиций в котором еще падо выделить особенно «застенчивые» — сумеречные, веселые-мечтательные, «чувственно-грязевые» мотивы.

И у Фёрстера есть стремление объективировать «полиусное и полнуюющее», как у Новака. Только у него довлеет острый пателлент и контроль над «степенями страстиности высказывания». Импрессионистское в музыке Фёрстера мягче, «восточнее», типе, т. е. сосредоточенее, чем у других чехов, из тех, кто тонко чувствует «екопорту душевности», а не внешний блеск красок. Среди песенных циклов у него тоже есть красавая сказка о пенизивном томлении — сне, пожалуй, *силуэтка* в сравнении с раскрытием подобного рода «философической тематики» у Новака и не столь романтических посредственна, зато ближе к тональным «угадкам» современного психологизма или неодихореализма... При надлежащем году рождения и старшему поколению «возрожденцев», Фёрстер иначе, чем Йиочек, и скорее как субъективный интеллектуалист тесно подошел и склонился — особенно к пятнисто-камерным стилем своей музыки — в душевно-трепетные отражения и «нервно-повышенно-чувствительные зоны» современности, не поройся с прочными традициями чешского пуритянского профессионального склада всей музыкальной культуры в «композиторском ремесле». Но он же принадлежал к числу тех, кто, как броню, надевали на себя эти традиции и делали для себя из них «творческую базу», он постоянно находил «новый аспект» в каждом техническом приеме, в давнем и современном. Но и «уменье» у него как-то не «красуется» собою, не называется ни слуху, ни глазу своей рецензию.

Очень уж стершееся понятие «субъективизм» плохо вяжется с тонкой чувствительностью Фёрстера и, по существу, ничего не говорит. Но понятно, как композитор чуткого сердца и мысли Фёрстер обладает в своем лиризме красивым, вишающим симпатии личным тоном, и чувствуется, что в главном — внутреннем, сердечном, его музыка — несомненно «зеркало души». И все же это не крайний субъективизм как принцип горделивой, замкнутой натуры или как особый вид тщеславия — повышения «себястоинства». Можно согласиться с мнением, что это, что внутри, составляет содержание фёрстеровской музыки и что из этого пристального взгляда в себя рождается и драматический тонус его творчество. Но ведь во то же ли в свое время говорилось о Чайковском? А теперь мы видим, как шекспировски общечеловечески и общезначающим симфонизм этого будто

бы «субъективнейшего лирика» (да еще вдобавок экспрессии, как о Чайковском утверждалось в русском же издании одного иностранного словаря) [...].

Интересен Фёрстер в своих мужских хорах и контратного склада композициях. Впрочем, эти области стали приоритетными жанрами для чехов, и тут каждый почти из современных композиторов «действует» убедительно и убедительно, позволяячувствовать в традиционном своей личной складе и в «личном поттере» — прочно осознанные наследованием традиции.

Посиф Сук родился в 1874 году в семье провинциального школьного учителя. Скончался в 1935 году. Учился в Пражской консерватории, где курс композиции прошел у Дворжака, с семьей которого вскоре переехал в Америку, живший по дочери своего учителя. Слегкий, мечтательный, идеалистический тон его юной лирики, проследившийся — со смертью Антона Дворжака (1 мая 1904 года) и жены Сука, матери Дворжецкой Отилии (5 июня 1905 года) — переходит в глубоко элегическое языки (я бы не сказал — подавленно-сумрачное) состояние. Это очень интересный в точке зрения психологии музыкального творчества период в жизни композитора-лирико. Невероятно рассуждения, что его держит в своих «руках» тени умерших, что он живет «по ту сторону земли» и т. п. Наоборот, в своем глубоко искренней скорби, приближая к себе музыкой долгие существа и стремясь сохранить их образы средствами родного искусства, Сук делает вызов смерти. В его искусстве звучит пение больного сердца, и страсть отчаяния, и тоска, до жития волнующая (разумею, главным образом, его величаво трагическую симфонию «Азраил», но в этом процессе изживания своей беды, в перерождении чувствований в художественно стройные образы-идеи — о чем свидетельствует расцвет мастерства Сука как заглядывый пример самообразования — уже заключено исполнение).

Данный эпизод в жизни чешского композитора еще, пожалуй, глубже, чем потеря жены и детей Верди, тоже ужасная по всей своей ситуации, свидетельствует об удивительной воле к жизни, заключающейся в человеческом творчестве, если только художник успеет не растеряться, а, воссоздав пережитое уже в «объективной оболочке» художественной формы, тем самым возродить себя в деятельности с обогащенным сознанием. Так и произошло с Суком. Вслед за «Азраилом» творчество его становится все зрелее и светлее. Мечтательность, любовь к сказочному, фантастическому, тонально лирическое чувство природы и в идеалистической и в меланхоличной окраске, словом, лейтмотивы его «музыки сердца» не исчезают, но они становятся продуманнее, «философичнее». Про элегическое у Сука уже нельзя сказать, как в свое время о поэтах-романтиках «эпохи Ленского»: что в юности не писал элегии с настроениями уединения и смерти среди горы удач и жизнерадостности? Нет, здесь уже слышится — как у Пушкина — пора зреющих элегий-дум о жизни: процесс образно-художественного содержания закономерности явления.

Сук не композитор «авангардистов музыки» и не мыслитель, равный Брамсу или Цезарю Фрашю. Он «сменявшийся», «кунтинг». В его музыке звучит то, что можно назвать «музыкой у камелий», что так полюбилося поколению в XIX веке и в создании чего участвовали и Мендельсон, и Шуман, и Брамс, и Григ, и Чайковский. Но отскакаться от «тенев», вней же, а в убедительности «лирического естественно излучаемого тепла». А это-то качество не исчезло из музыки Сука до последних опусов. Они излучались в счастливой энергии симфонической поэмы «Листья сказки» (*„Pohadka leta*, 1909) с ее «шоктующим» финалом и в ряде позднейших

в произведениях зрелого мастера с той же красивой душевной мягкостью». Как и раньше во «Впечатлениях весны и лета» и сюите op. 21 — фортепианной лирико еще «предкризисной» эпохи в жизни Иосифа Сука. Впрочем, в яркой симфонической поэме «Прогулка» — своего рода инструментальным «канте», образно пламенном гимне патриста родной столицы — Сук нашел для своей музыки и сочные краски и яркие обобществляющие интонации для того, чтобы выразить восторженный пафос и национальный подъем *.

Нельзя забывать, что Иосиф Сук был членом знаменитого чешского струнного квартета, имевшего в жизни европейского камерного музикования глубочайшее значение. Не преувеличивая можно сказать, что в этом непревзойденном ансамбле раскрывалась философия камерного стиля великих мастеров **. Чешский квартет, его культура, его совершеннейшее мастерство исполнения — эпические страницы в истории художественного развития Чехии. Поэтому нет ничего удивительного в неизменно росте чешской камерной инструментальной ансамблевой музыки за все последние годы. Тут красота и интеллектуальная глубина и изысканность отделки, и осмысливаемость каждого интонационного мгновения, в сущности, являлись живым, наглядно осозаемым творческим процессом. Трудно было композиторам своим творчеством не только опушать этому ансамблю новые перспективы, но даже равняться с идеальной направленностью их классического репертуара. Это едва ли не каждый из чехов — композиторов поколений,шедших по следам Сметаны, Фибикуля — в данной области преимущественно — Дворжаку не приложил всех стараний, чтобы выдвинуться в камерном ансамбле, независимо от личных предпочтений к иным жанрам музыки. Впрочем, еще и еще напоминаю, что струнный ансамбль — широкая общительная сфера музыки для всей Чехии, что тоже играет большую роль и является стимулом непрерывающейся работы для композиторов. И Новак (соплюсь хотя бы на его словацко-колоритный квартет op. 22 и на мастерство квартета op. 35), и Остржил, и Фёрстер, и Рудольф Карель и т. д., и т. д. принимали в этом соревновании большое участие. Ряд молодых композиторов нашел себя в области камерного ансамбля как сфере, где музыка является наиболее музыкой, без подпорок со стороны других искусств, и владеет особенно тошками и совершеннейшим «словом» интонаций, стимулирующим интеллект.

Иосиф Сук, конечно, много работал и над чисто струнными и над фортепианно-струнными ансамблевыми стилем и — как сам скрипач — над скрипичными пьесами (например, его фантазия op. 24). Лично я бы сказал, что его элегический лиризм — основной лирический тип его музыки — находит наивысшее себе отражение все-таки в фортепианных его циклах. Очевидно, здесь романтическая культура его интонаций

* Линн по аналитической статье J. M. Květ'a в «Tempo» (декабрь 1933 года) я могу судить об интереснейшей последней симфонической кантате-симфонии Сука «Эзекиил» (соло, хор, оркестр).

** Чешский квартет был основан в 1892 году, с Оскаром Нелбалом (альтист) как самыи энергичными и пламенными вдохновителями ансамбля во главе. Состав квартета изменился, но качества его: изумительный строй, ритм, темп — от мягкого, теплого до отчужденного, бурного, неисчерпаемая интонационная выразительность — оставались всегда те же и всегда на высоком интеллектуальном уровне. Но игра, а умение собеседование, прумчное раскрытие мысли. Исполнение классиков струнного квартета и, как вершина, — беск квартетов Бетховена, прекрасная передача квартетов выдающихся чешских представителей камерного стиля, особенно Дворжака, несомненно влияли не только на чисто профессиональный интерес современных чешских композиторов и этому стилю, но и на весь строй их художественного мышления. Отметим еще с глубиной благодарностью и почтительностью тощное исполнение камерных ансамблей С. II. Ташеева.

встречает «под пальцами» папбюле отзычный инструмент. В своем «продивообразном» струнном квартете оп. 11 Сух одев ли не наиболее интересен в полнокровии. Но все-таки его склонность к мечтательной, «грезовой» ауко-полонии (*Tondichtlung*) препятствует образованию «чисто хвалгетной», глубоко интеллектуальной стилистики при всем «воздушном струнности» и при его хорошей полифонической технике. Впрочем, последние качества едва ли отсутствуют у кого-либо из чешских композиторов, являясь просто-напросто прирожденными и еще совершенствующимися под стимулом-полунигом: уменьшает, что господствует как онкеложная завеса и составляет прочный фундамент безупречного чешского музыкального профессионализма.

В данном отношении интересны деятельность и постановка пресодавания в вообще вся музыкальная педагогическая работа в Чехии, заслуживающая внимательного внимания. Но это совсем выходит за пределы данных скромных и лаконичных очерков, которые не претендуют быть исчерпывающим «путеводителем по музыкальной Чехии».

1942 г.

РАННИЕ РАБОТЫ

МУЗЫКА ФРАНЦУЗСКОЙ БУРЖУАЗНОЙ РЕВОЛЮЦИИ

При изучении места, роли, значения и характера музыки в эпоху французской буржуазной революции надо твердо усвоить два важных положения: одно дело — музыка в годы революции, служившая ей, т. е. прикладная революционная музыка; другое дело — музыка, вызванная величим переворотом и отразившая его на далеком расстоянии. В отношении музыки революции, о которой пойдет речь в настоящей главе, можно сказать, что художественные заслуги ее невелики и не отвечают размаху и интенсивности переворота, за исключением области революционной песни, выдающуюший поразительно яркие, чеканные образы. В отношении же музыки, вызванной революцией, следует заметить, что во всем извращенном разлития музыки XIX века не было великого достижения, которое не являлось бы, в сущности, результатом новой идеологической надстройки и переворота в мыслях и чувствованиях, совершенного французской революцией с ее лозунгом «ложнopravия лачости». Творчество Бетховена немыслимо вне революционной атмосферы. Творчество романтиков и Вагнера было представлением и революции неоплаченных векселей — не сдержанных ею обещаний: отсюда искновисть и мещанству, неудовлетворенность и мечты о лучшем прошлом и утопическом будущем, отсюда буйство личности и резкие переходы от поссамизма к гимнам свободе. Даже некоторые консервативные по своим политическим убеждениям и большинство новых революционных вспышек композиторы XIX века, сами того не замечая, вели эти гимны и гибли в борьбе за свободу своего творчества, или же из призывающего самодовольной буржуазии, или используемого ею для самоуслаждения. Так погиб Берлиоз, так погиб Бизе. Но и революционные мечты Вагнера об искусстве оказались в байрейтском предприятии. За исключением очень немногих, удовлетворенных своей судьбой композиторов, большинство музыкантов XIX века — фанатики мечты, ловцы «синей птицы». Их не следует презирать за это, потому что их мечты — не бесплодные, не пассивные, не безвольные. Музыка XIX века принадлежит заслуга глубокого проникновения в психику людей, в борьбу эмоций и эффектов, в процессы подсознательной жизни. Этот творческий опыт не может пройти бесследно и не принести пользы будущему человечеству, так как музыка раскрыла мир человеческой личности во всем ее величии и низости, красоте и безобразии. Принцип художественного реализма был усвоен композиторами не менее, чем дентелями других отраслей искусства. Так, рядом с мечтой и

через нее проинила глубоко прандивалефора эмоциональной музыки. И ужо в самом начале XIX века скромная жизнь скромной личности отражается в музыке, как биографический мир чувствований многообразных реалий на планете жизни: это Шуберт, современник Бетховена.

Перейдет теперь к самой музыке революции. И здесь надо отделить факты, т. е. творчество о музыке, когда музыкальную, от принципов, лозунгов и прелестей эпохи и которую создали новую музыкальную эру. Революция видела в музыке великую социальную силу. Подобно философии античности, идеология революции призывала музыку на службу государству. Музикант — слуга элиты — уступает место музыканту-гражданину, искусство является существенной частью общественного воспитания; искусство приобретает, мода и вкус, как высший критерий, заменяются культом родины, пафосом революции, живым жизнеощущением и актуальным участием в творимой жизни. Из салонов музыка выходит на полный познаний, на площадь, на улицу: всенародное праздество — вот ее главная суть. Политические демонстрации, шествия триумфальные и торжественные, выступления войск на поля битвы, национальные празднества — везде, где царят энтузиазм, торжество, — везде и всюду в таких обстоятельствах присутствовала музыка, вдохновляя и возбуждая гражданские чувства. Конечно, это музыка действия, а не музыка созерцания. Через новые средства стремились к распространению силы влияния. В музыке происходит процесс отбора и своего рода «реоппозиция». Остаются из прежних или вводятся вновь только те формы музыки и те способы ее воспроизведения, которые понятны и слышны массам. Все уточненные средства выражения, всякое наслаждение музыкой в эстетическом плане откладывается. Музыка усваивает ораторские приемы и стиль. Революция хочет знать только ту музыку, которая действует сразу и непосредственно, которая «доходит» и в которой важно лишь одно качество: сила эмоционального впечатления, а отнюдь не вызываемое ею чувственное удовольствие.

Сообразно всему сказанному, мы видим, что площадь и улица требуют преобразования духовых оркестров, ударных и мелких инструментов, моцартовых составов, величественных ансамблей — это в отношении средств исполнения. В отношении формы наблюдается спешный рост массовой песни, интонируемой толпой. Это песни типа кузлата — соло с рефреном хора в песне типа воинственного гимна (характерный пример — «Марсельеза»). Маршебальный ритм — ритм похода, шествия, мерного шага, первых ликований, ритм мощного нападения становится преобладающим. Приспособляются ли к революционным текстам популярные народные мелодии или сочиняются новые песни, — элемент марша присутствует в них чаще всего. Если же слышится, как в «Карманьоле», иной, танцевальный ритм, то, конечно, это уже не плавное мернос течение придворного танца, а скорее ритм гигантского, увлекающего за собой хоровода — мощной круговой песни. Число песен и гимнов свободы растет с колоссальной быстротой. Насчитывают их окно 116 в 1789 году, в эпоху террора — до 390 в даме до 701 в год. Характернейшим и популярнейшим были и остались: «Карманьола» (несколько видов), «Ça ira» (1790), «Марсельеза» (Руже де Лиль, 1792) *, «Пробуждение народа» («Le reveil

* Клод Жозеф Руже де Лиль (Rouget de Lisle) родился 10 июня 1760 года, умер 26 июня 1836 года. Во время революции Руже де Лиль служил военным инженером в Страсбурге и конца апреля 1792 года, вслед за объединением войска Австрии и Франции, написал «Бесценную песню революционно-патриотическом порядке «Марсельеза» называвшись сперва

du peuple»), песни, сочиненные Гюо и им же самим впервые исполненные 19 января 1795 года в одном из кафетерий «Марсельезы» некоторое время оспаривала землемерия «Chant du départ» Мегаки. Всем этим мелодиям свойственны неизреченный порыв чувства, желанный ритм, обобщающая сила и властная энергия. По своему размеру, мелодической текучести и ритмической упрогости гернический мелодия «Марсельезы» остается непревзойденным.

На революционных празднествах фигурировали и более крупные музыкальные произведения типа пышных концертных канат с привлечением большого числа участвующих исполнителей. Так, 14 июля 1790 года (на праздник федерации) исполняли «Te Deum» Госека — сочинение, несмотря на религиозный текст, целиком проникнутое революционным пафосом: инструментальная интродукция канаты звучит, как воинственный марш-гимн, одна из инструментальных интерлюдий представляет собой танец. Мегакль в 1800 году выступил с канатой (*«Chant national au 14 juillet»*²) для трех хоров и трех оркестров. Лескоэр в том же году сочинил «Chant de 1er vendémiaire an IX» (*«Песнь 1 сентября IX года»*) для соло, четырех хоров, включая орган. Берлиоз, его ученик, продолжал лишь традиции революционных грандиозных музыкальных манифестаций, когда писал свою «Траурную и победную симфонию» (1840) и величественный «Реквием» (1837), рассчитывая на колоссальные исполнительские силы.

Фактура гимнов и канат эпохи революции, при количественной мощности и импозантности звучания, остается очень простой: это вертикальные массивы фонифарного гармонического склада (топика — доминанта — тоника). В сущности, это декоративная фресковая «слендерная» музыка, и как таковая она заслуживает внимания и специфического изучения, особенно в нашу эпоху, когда мы стоим перед необходимостью вывести музыку на площадь, на открытое пространство, из-под сводов концертных зал и потолков комнат. Динамика музыки на воздухе — проблема, в широкой мере поставленная французской революцией. И если не хватило у композиторов ни сил, ни энергии на ее вполне исчерпывающее разрешение, то тем самым социальная значительность проблемы никак не уменьшается. Вместе с возрождением общественных празднеств и культурой коллективизма перед музыкой вновь встает задача: выработать новые формы и средства выражения, чтобы быть слышимой и понятываемой в новых социальных условиях. И, конечно, здесь на первых порах не мильярд ни пышной риторики, ни вульгарного пафоса — характерных свойств ораторского искусства: такой и была ансамблевая музыка празднеств французской революции, тогда как непосредственный энтузиазм и эмоциональный взрыв давали себя чувствовать в лаконичных, насыщенных темпераментом и суровой решимостью революционных вспышившихся песнях и гимнах передко безвестных авторов. Но, повторяю, каким бы ни было решение проблемы, данное французской революции, сама-то идея музыки всенародных праздников и принцип открытого пространства как принцип планировки композиции остаются живыми и целесообразными до сего дня.

maréchal Lukner». Свое ставшее популярным название она получила в Париже, куда ее занесли в том же 1792 году, в июле, добровольцы из города Марселя. В октябре 1792 года «Марсельеза» была обретена композитором Госеком, в том же месяце напечатана под заголовком «Гимн марсельцев». Она быстро распространилась по городам и в армии. Руже де Лиль сочинил еще несколько революционных гимнов и песен, а в 1825 году опубликовал сборник «Cinquante chants français» (50 французских песен).

* Вандемье́р (vendémiaire) — первый месяц республиканского календаря — с 22 сентября по 21 октября.

Мопыто всего революционизировалася, и ту эпоху театрализованной музыки. За исключением вышеупомянутых, относительно революционных опер революционного периода господствовал репертуар старого режима, лишь инкрустировавшийся — и то лишь постепенно, ибо иноху террор — патристическими представлениями с музыкой и немногими целями оперными оптимистами, приспособленными к требованием времени. Произведений пеших и сильных, перенимавших время, их создавшее, здесь искать не приходится. Уже непосредственно следующая за террором эпоха вылинула совсем иной тип опер — «опер спасения» и «опер ужаса» — сюжетами, либо опицательными счастливое избавление жертвы террора, либо посвященными на себе следы страшных избиений. В этих операх почти ничего не осталось от германского пафоса первых этапов революции. Но парижу с иницией вырастало в театральной музыке новое течение, которое если появилось революционным по своим сюжетам, то все же целиком выросло из революции и ею было обусловлено: это французская романтика оперы, а которой, парижу с чувством природы, нашли себе место, как против мощества и домашнего благополучия, дикая энергия, первая побужденность, неукротимая воля и жажде приключения и опасностей — словом, душевные состояния, возникшие вследствие тревожной беспокойной, неуверенной в завтрашнем дне жизни. Вырвавшиеся из беспокойной и романтической страсти, с одной стороны, и мятежные нормы сильных, буйных и рожденных в стихии борьбы характером нашли отзвук в музыке, пасущейся грозовым настроениями и бурными, осыпанными яркого темперамента. «Пещера» (*«La caverne»*) — опера замечательного композитора Жана-Франсуа Лесюэра *, поставленная в 1794 году на сцене театра Feydeau (самого передового театра в эпоху революции), если судить по пьесам в репертуаре, была смелым произведением беспокойного и пылкого романтического духа. Ученник Лесюэра Берлиоз всецело припал и дерзко раскрыл всей своей жизнью и своей музыкой лучшие стороны этого глубоко революционного по своей сущности и драматического по своему характеру направления. Пока во взбудораженном величии переворотом общества еще жила беспокойные настроения в идеи, музикольная романтическая стихия пыталась ими, но в конце концов она выродилась у Мейербера во внешне блестящую копию авантюры. Одна из видных французских испытателей в музыке той эпохи Корон (A. E. Choron)

* Жан-Франсуа Лесюэр (*«Le Sueur»*) родился 1760 году, умер в 1837 году в Париже. Учился в гимназии в Амьене, но оставил ее и сделался соборным капельмейстером в Сене (1770). Вскоре переселился в Париж и попался должности младшего капельмейстера при одной из герцогий. Одновременно занимался гармонией. Непоседливая натура и горделивый природа Лесюэра занесли его с места на место (Дижон, Л-Ман, Тур, в 1784 году онты Париж). В 1786 году он стал капельмейстером при соборе Notre Dame и организовал там большой оркестр, пытаясь реформировать культовую музыку в смысле усиления звучания инструментализма. В 1787 году Лесюэр ушел с своего места, так как оркестр в Notre Dame сильно сократили. Но повесели ему и в театре: его опера «Телеман» не была принята на сцену. Тогда Лесюэр уехал из Парижа и в течение 1788—1792 гг. занимался композиторством в деревне, в уединении. С 1793 года он снова в Париже. Но сцены театра Feydeau были поставлены его три оперы: «Пещера», «Лавел в Вергилии» и «Телеман». Когда была основана консерватория (по декрету Национального Комитета 3 августа 1795 года), Лесюэр заявил в этой одни из высоких мест и работал в учебной комиссии. Но в 1802 году он был уволен за маладки из консерватории. В 1804 году Наполеон назначил Лесюэра придворным капельмейстером, отвергнув по тому его опера «Борис» (1802) была поставлена и стала популярностью успехом. В эпоху реставрации Лесюэр вернулся в консерваторию. Музыкант большой культуры и яркого изображения, неустанный полемист и энтузиаст, проказнический — как мастер исполнительского в благородном стиле.

хорошо охарактеризовал все пять опер Лесюэра, отметив тем самым лучшие качества его дарования:

«В «Пощоре»—музыка сильная и первона; в «Гелемаке»—мелодичная в фантастическая; в опере «Павел Виргиния»—подная непосредственного чувства; в «Бардах»—блестящая, героическая и подлинно оссавионская», в «Смерти Адама»—простая, энергичная и величавая».

Среди других композиторов эпохи французской буржуазной революции, кроме упомянутых Руже де Лилья, Гаво и Лесюэра, следует выделить Керубини, Метьюза, Госсека и Кателя **. Для революционных празднеств Керубини написал несколько Республикаических песен и гимнов («Гимн для праздника юности», «Гимн братству», «Гимн Победы», «Гимн на смерть генерала Гомара»). Его была написана долго популярной опера «Водопой или — «Два дяля», его «Элиз» или «Путешествие на леднике Сен Барбара» и, пикапец, самая сильная и интересная — «Фаниска» — припадают к числу опер ужасов. Мегюль, кроме упомянутой уже яркой «Chant du départ» (1794), сочинил, так же как и Керубини, ряд гимнов и песен для соло, для хора и унисона, для мужского хора с сопровождением и т. д. Катель работал в той же области, как Мегюль и Керубини; его «Гимн Верховному Существу», «Гимн Равенству», «Гимн Народу-Владыке», «Стансы в честь изготовления пушек и пороха», «Песня в годовщину воспарения республики», «Патриотическая ода» и другие похожие произведения для соло и хоров различного состава обладают всеми характерными качествами прикладной музыки революционного быта: простотой фактуры, особенно же мелодической рельефностью и ритмической мерностью. Но в этом отношении его все-таки превосходит Госсек — композитор большого исторического значения ***. Госсек был пошупевлен и увлечен республикой, он написал свыше 40 вокальных и вокально-инструментальных революционно-патриотических произведений, поющих отпечаток искреннего подъема и благородного гражданского пафоса. Ему принадлежат гимны: свободе, природе, равенству, Вольтеру, Руссо, человечеству, песня 14-го июля, патриотическая песня на открытие бюстов Марата и Лепелльетье, траурная канвата памяти народного представителя Форо и т. д. Стиль Госсека — ораторско-воззванный. Музыка эффективно проста. Она вполне отвечает словам Дантон: «ничто так не электризует республиканские души, как патриотические гимны и песни».

* Поэмы Оссавии — потглавца Макферсона, выданные им за подлинники древних шотландских народных песен, вышли в свет в 1763 году и сказали громадное влияние на всю европейскую поэзию мечтательного воображения, малахолии и женской чувствительности.

** Катель (Charles-Simon Catel) родился в 1773 году, умер в 1830 году. Учился музыке в Париже, в королевской школе песни (учителя: Георгий Госсек). С 1790 года был аккомпаниатором в опере и вторым дирижером оркестра Национальной гвардии. С 1795 года — профессор гармонии в только что основанной консерватории. В 1802 году выпустил свой трилит гармонии. С 1810 года вместе с Госсеком, Керубини и Метьюзом стал инспектором консерватории.

*** Франсуа-Жозеф Госсек (родился в 1734 году, умер в 1829 году) в детстве пел в соборном хоре в Антверпене и там получил первоначальное музыкальное образование. В 1751 году попался в Париже по рекомендации Раме и получил место дирижера в частной капелле. В 1769 году Госсек воссоздал «квартет любителей», в 1773 году реформировал «духовые концерты». В 1780 году был вторым дирижером Большой оперы. В 1784 году ему была поручена организация королевской школы песни и деклamation (Ecole royale de chant et de déclamation) в руководстве ею. В эпоху революции Госсек был первым дирижером музыки Национальной гвардии, в 1795 году получил инструментарий в консерватории вместе с Кателем, Керубини, Метьюзом и Лесюэром. Как инструментатор Госсек ввел в 1757 году в оркестр парижской оперы залторы (cogé d'harmonie), в 1773 — тромbones (в комплектах они появились раньше).

Помимо музыки революционного быта Госек сочинил немало опер (с 1761 года), но главные его заслуги принадлежат области французской инструментальной музыки: его трю-сонаты (около 1753 года), струнные квартеты и особенно его многочисленные симфонии, подобные монгеймским, составляют существенный вклад в развитие этих форм. Симфонии Стамана стали известны в Париже (и *Concerts spirituels*) в 1751 году, а в 1754 году сам композитор приехал туда. Но было бы неточным предполагать себе, что только благодаря влиянию во Францию монгеймских симфоний там появились и симфонии Госека и других музыкантов. Даже принятие во внимание, что распространение сочинений Стамана и его школы несомненно дало сильный импульс симфоническому творчеству, повернувшему его в сторону большей концентрации мысли и ображения на определенных заданиях и формах, самый усещ монгеймских композиций в Париже указывает на то, что там их сумели оценить вследствие подготовленности слуха и вкусов к новому направлению. Так оно и было. До 1754 года многие французские композиторы работали в самых разнообразных по названию инструментальных сочинениях под *Формой симфонического allegro с двумя темами*^{*}, над циклом контрастных движений, под тополиной связью внутри отдельных частей — словом, над принципами и приемами развития музыкальных идей, исходя от павильонов, называвшихся итальянских симфониями (инструментальные зведения и интерлюдии в операх) и во французских увертюрах и танцевальных формах, заражавших Людя. Высокая художественная культура французского салона той эпохи, интерес к музыке среди зарождающейся интеллигенции и блестящая деятельность концертных организаций (*Concerts spirituels* и организованных в 1770 году Госеком *Concerts des Amateurs*), где композиторы-инструменталисты могли слышать свои вещи и таким образом проверять свои опыты, сыграли большую роль в эволюции симфонической музыки. И как в свое время в области оперы, так и теперь в области симфонии Франция пошла отличным и самостоятельным путем. К сожалению, колоссальный материал — наследие французской инструментальной культуры конца XVII и всего почти XVIII века все еще мало доступен и мало распространяется в сравнении с симфониями, концертными и симфоническими репертуарами Италии и Германии того времени (правда, тоже мало у нас известных). Это обстоятельство ведет к близоруким суждениям и выводам.

Эпохи революции дала сильный толчок инструментальной французской музыке, пытавшей ее (и как и вокальную) из сферы только салонной и из под обаяния культуры галантного стиля. На это до сих пор было мало обращено внимания. Именно композиторы революционной эпохи создали в области музыки улиц, площадей и больших зал народных собраний крайне интересные опыты нового симфонического стиля, откуда именно наша эпоха могла бы повторить поучительные данные. Это симфониче-

* Известный французский историк музыки Комбарье указывает ряд французских сочинений, в которых на скрипте, концерте, итальянской симфонии и французской увертиуре, трю-сонат и оркестровых трюко постепенно выкристаллизовывался идеал симметрии с ее прямолинейным тематическим развитием на основе контрастности. Среди них авторские: *Double qualquier-symphonies* (пять частей: Allegro с тональными проводлениями главной темы, Adagio, Aria graziosa, Allegro) Шарля-Анри Бленвиля, исполненные в 1741 году, и *Six sonates en quatuor ou conversations galantes et amusantes entre l'alto flûte traversière, un violon, une basse de viole et la basse continue*⁵ Габриэля Галльяна (Гильемина), в которых, как и в его симфониях (1742), встречаются в Allegro две темы в их развитии. Салонный в двойственном характере (главное развлечение) большинства французских инструментальных сочинений той эпохи не мешает развитию самых прямолинейных симметрий в приемах разработки. Наоборот, влияние чисто салонной идеи *conversations* (беседа, диалог инструментов) оказывается в высшей степени плодотворным.

ской музыка для духовых и ударных инструментов,— от траурных и торжественных маршей до увертюр и симфоний разнообразного типа. Именно Госсек разрешил ярче других задачи инструментализма революционного времени, расширив тем самым понятие симфонии еще в новом направлении. Большой успех имел его *маршный марш* (*Marche funèbre pour les honneurs funèbres qui doivent être rendus au Champs de la Fédération le 20 septembre 1790 aux mains des citoyens morts à l'affaire de Nancy*)⁶, исполнявшийся несколько раз во время похоронных (погребение Мирабо в апреле 1791 года) и траурных церемоний (например, похоронение прапала Вольтера в Пантеоне в июне 1791 года)*.

Любопытны «духовые симфонии» Госсека: одна для 6 флейт-шнекколо, 12 кларнетов и гобоев, 4 валторн, 6 фаготов, 4 саксофона, 6 контрабасов, баскетов или кривой тубы (*tuba curva*), другая (*коенская симфония*) для 2 флейт-шнекколо, 2 гобоев, 2 кларнетов, 2 труб, 2 валторн, 2 фаготов, саксофона или контрабаса, литавр и большого барабана. Подобного рода симфонии сочиняли еще Катель, Жеден, Георг Фридрих Фукс (*Fuchs*), ученик Капнабаха, и Девисе. Известны также увертюры для духовых инструментов Мегюля, его четыре симфонии для большого оркестра и марш Ани Бертона.

Социальные и политические условия XIX века частично спать загнали музыку в салоны, но не могли уже остановить роста колоссальных ансамблей (Бетховен, Берлиоз, Вагнер). Окончательное крушение величественных замыслов Берлиоза и идеи всемирного театра Вагнера остановили дальнейшую работу творческой мысли над музыкой для масс, музыкой для гигантских архитектурных пространств и музыкой, сводом для которой должно служить только небо. Французская революция вызвала к жизни опыты в данном направлении. Сил и энергии композиторов не хватало на такие произведения, которые грандиозностью замысла, величием героического пафоса и динамики музыки вошли бы в жизнь и остались в ней. Их опыты были только опытами. Ни Госсек, ни Мегюль, ни другие композиторы не могли отрешиться от традиций. Слишком непосильную задачу поставили перед их скромными дарованиями исторические события. Когда же во Франции появился гениальный музыкант, который мог бы воплотить идеи революции в музыке, ее достойной, и который владел уже для этого могучими средствами, настали иные времена, и его усилия остались тщетными. Да и сам он уже не мог знать, что его замыслы — в сущности замыслы, вызванные великой революцией. Имеем в виду Берлиоза, о котором уже приходилось вспоминать в связи с музыкой революционной эпохи.

Но героико-этические идеи и принципы, выдвинутые Францией в эпоху просвещения и революции, воссияли на творчество и отразились с колоссальной силой на жизни и характере гениального музыканта, родившегося на берегах Рейна в местности, чутко реагировавшей на все происходящее в заречной стране. Бетховен, чья музыка зазвучала с первых годов XIX века и подчищила себе мышление всех великих и малых композиторов этого столетия, воспитался под влиянием лозунгов свободы, братства и равенства и декларации прав человека и гражданина. Он выступил как первый сильнейший композитор-демократ, претворив политические и философско-этические принципы революции в пламенные чувства в своей правдивой и величавой музыке, чувства, углубленные еще личной трагедией (глухой музыканта). Помимо высокого значения бетховенского

* Состав инструментов этого марша (приводжу по Constant Pierege — «Musique exécutée aux Fêtes Nationales de la Révolution Française») — 2 флейты-шнекколо, 2 кларнета, 2 трубы, 2 валторны, 3 тромбона, 2 фагота, саксофон, *tuba curva*, тим-там, большой барабан, малый барабан с сурдинкой (*cuisse roulante voilée*).

дела в плане общесоциальном, оно было глубоко революционным делом внутри самой музыки. Бетховен окончательно избавил симфонизм от цепей и ограниченных пределов салонности и прислужной (дворцовой, культовой, театральной) роли. Он открыл перед музыкальной формой далекие горизонты. После него и Берлиозу, и Листу, и Вагнеру уже не труда было связать музыку с величествыми патетико-культивистскими человеческими.

Мало этого, свой жизнью и своим гордым, независимым характером Бетховен первый, после Генделя, но в сильнейшей степени поставил перед зажиманным еще феодальными предрассудками обществом проблему независимой и самостоятельной личности композитора в противовес композитору-слуге, композитору-человеку и вообще композитору-поставщику. Индивидуализм Бетховена был глубоко саксемпремиальным и плодотворным. Обобщив все ценное, что было дано всем предшествующей эволюции музыки, Бетховен создал силой своего ума и своей воли новые истины, обес печившие прогресс музыкального творчества на несколько поколений вперед иплоть до нашей эпохи. В то же время в самом материнстве его музыки налицо созвучные его динамической эпохе — эпохе шествий, марший и передвижений, ярких народов — ритмы героических наций. Тем самым его индивидуализм не превратился в субъективное, крайне оторванное от общественности экспериментирование.

МОЦАРТ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Не раз уже мне приходилось указывать на несомненную связь между новым музыкальным мировоззрением и музыкой Моцарта. О ней я о нем в свое время высказывал много свежих и ярких мыслей, раскрывают недостаточно расследованные до сих пор страницы его жизни в музыке, любовно вдумываются стиль и характер его творчества, изучают музыкальный язык его самого и его эпохи. Не проходит года, чтобы не появилась новой большой или небольшой, но цепкой работы о Моцарте, и почта не проходит месяца, чтобы в том или ином музыкальном журнале или сборнике не была напечатана статья или просто заметка, освещавшая ту или иную деталь в сфере мюцартовской культуры. Именем культуры, потому что теперь стало ясно, что популярность Моцарта и тяготение, все еще неизбывное, к его музыке обусловлено совсем не его неиз повторимо пркой индивидуальностью и гармонической ясностью и стройностью его музыки. Парадоксально, но верно, что Моцарт, оставаясь самим собою, весь растворяется в явлении, имя которому — мюцартянство, и в модернодской культуре, создавшейся из переломе от XVIII к XIX столетию в выштавившей в себя мастерство десятков поколений и передавшей его будущим поколениям. Если не было бы сплитической культуры, связанной с жизнью и творчеством Моцарта, а был бы только Моцарт-человек, весьма преходящее явление, как многие другие композиторы, то нельзя объяснить многих фактов. Главное же, решительно не посты, как мог он успеть в короткий срок столько сделать? Не то поразительно, что Моцарт так много написал, а то, что в написанном сконцентрировано все лучшее, чем жила музыка до него. Лучшее — жизнеспособное. Такое «чудо» могло произойти только при одном условии: творчество Моцарта — не творческое погребение в борьбе за новые пути, а что-то другое. Это что-то другое объясняется, если объяснить еще один «чудесный» факт: музыка Моцарта молодеет, по мере того как увеличивается число работ по исследованию стиля Моцарта и все больше и больше умножаются факты, указывающие на чуткую восприимчивость ребенка, юноши и зрелого Моцарта. Иными словами: растут источники его музыки, ее материал становится все менее и менее *оригинальным* и *собственническим*, его язык звучит, как эхо громадной эпохи, а личные элементы его творчества делаются все менее видными. Музыка же Моцарта все-таки живет, хотя *непонятнее* становится его творчество рядом с творчеством тех мастеров, у которых

мы конкретно опущаем дерзкую, себя утверждающую волю с ее насилием, исключением и порабощающими инстинктами, с ее индивидуалистическими стремлениями и упорным противлением чужому созданию.

Музыка Моцарта, пронизанная музыкой всех эпох и сердец его времени, не имеет границ между «и» и «не», потому что цель ее — высказываться спектакль, разумнее и иначе. И только. Высказаться о жизни, как ее чувствуют все люди, но каждый социальный слой по-своему. Поэтому, если испытывать на музыку Моцарта в вертикальном разрезе ее эпохи — так сказать, в единстве времени, то оказывается, что размах ее снизу вверх и обратно всецело социально и художественно оправдан: незадолго ранее магистрат и после чуткое преломление пустили излии — от пессимистических драм и немецких танцев через бойкую действительность опер к высшим сферам музыкально-симфонического мышления. Таким образом, меняя виды, формы и средства выражения музыки, Моцарт насыщает ею и преступного генерала-ремесленника, и писательницу, и владельца князя. Если же взглянуть на музыку Моцарта в горизонтальном разрезе, в движении времени, то оказывается, что она прощущила сквозь себя колоссальный зерцал звуко-энергии, разрывавший ее в наиболее органических звуко-формах и что этот процесс асимиляции или поглощения и передачи доминировал над процессами зарождения, изобретения, мучительной фазы рождов и, напонец, борьбы за проповедание в жизни¹. Иначе говоря, Моцарт мог в столь короткий срок сделать так многое только потому, что он, благодаря особо чуткой природе своего дарования и восприимчивости, сокращал творческую работу, принимая многое в готовом виде, как создание эпох, и брал за точку отвретия не момент изобретения, вторичные моменты штейнштейновского отбора из общественного и нового художественного синтеза, но на основе последовательного раскрытия уже данных предпосылок. Моцарт строил новые системы доизвательства, а не новые миры. Оттого он успел совершить то, что, казалось бы, не под силу одному человеку, и оттого, с другой стороны, его творчество исконично не вредит все более и более ощущаемое в нем свойство: рассложение в музыкальном языке эпохи почти до полного обесличивания. Не зрядит потому, что акцент в его творчестве перемещается с изобретения материала на отбор его и на рационально организованную заготовку для будущих поколений. Моцарт был в свое время менее других новым композитором, а мыслил по-новому, обращавшись не как все с привычным материалом и с ходячими мотивами. И остался родным для всех эпох, растворившись в культуре своего времени. Он сочинял музыку для всех и у всех в душе зучавшую.

Таким образом, в творческой работе Моцарта наша современница эпоха перечаточась с ярким проявлениями музыки европейского человечества вне отечества личной запитересованности². Значит, чем органичесче растворяется композитор в том главном и нужном, чем живет эпоха и все люди, тем больше будет жить его дело. Верди нарекнул Вагнера, Моцарт перекликавшись Бетховена, в Баха перекликает их всех. Растворение и обесличивание органичесционных качеств и руководства (этих же качеств и действуют главным образом), а в смысле отсутствия притязаний на обладание новым языком. Бетховен заявляет с пафосом и потрясал кулаком: я знаю испанцу — пойдете за мной и будете счастливы! Моцарт же просто старается людей, их горю и радости, будучи от природы чутким и добрым малым и дельным организатором музыки. Бетховена можно глубоко почитать быть, потому что его музыка не насиливает начальной воли композитора.



MOHAPTE B. A.

Наиболее значительные из других причин, приближающих Моцарта к нашей эпохе: универсализм его мысля и его многообразие, наперность тем, богатство и мелодический принцип движения и развития. Кроме того, нам свойственно новое ощущение всем моцартовской культуры, ее облике завершенного и законченного строительства, в ее динамическом содержании, в столкновении противоположностей, в стадии перелома всевозможного мировоззрения — не индивидуального, а общечеловеческого. Наконец, еще одна причина ужасного русского тяготения к Моцарту прибавляется к предшествующим: все наша музыка еще за некоторое время до Глинки, потом от Глинки и до наших дней была проникнута императорской культурой. Моцартинцами были Чайковский и Танеев. Школа Римского-Корсакова тоже примыкала через сплав с Глинкой к Моцарту. Глазунов также больше тяготел к фактуре Моцарта, чем к бетховенской. Но в творчестве Чайковского и Танеева моцартовская культура ощущается как живой импульс роста, а не как техническая база².

И все-таки Моцарт еще далеко не изображен и не усвоен во всей своей широте и полноте, в особенности Моцарт цепляющий оркестрово-инструментальных ансамблей.

Но есть еще одна важная причина, привлекающая нашу эпоху к Моцарту. Его музыка звучит сейчас *просто*, как музыка Шуберта, как все лучшее в музыке Прокофьева. Простота здесь разумеется не в смысле опроцентности и не в личине обыденности. Я говорю о трудной и всегда испытавшей простоте как высшей художественной цели, как результате полного овладения мастерством, когда мастерство ужасно выличивается, о простоте как целью и непосредственным достижением жизни и о простой эмоциональной правде выражения. Мы сейчас идем к жизни без прикрас и без преувеличений, к жизни трезвой, ясной, трудовой и простодушной. Моцарт чувствовал такую жизнь, не затменную ни сетью ложных иллюзий, ни тягостным скептицизмом, жизнью в постоянном движении, овеянную любовью и дружбой — качествами для него напечатнейшими.

Все искусство Моцарта поэтому глубоко социально от первой до последней ноты. Оно создавалось не в плене самоуглубления и не в расчете на вечность, а на «сейчас» и на «сегодня», на заказ окружающей изменчивой жизни. Для Гайдна, строгого и доброго ценителя, для веселого боргерского бала — всегда для кого-нибудь писал Моцарт, а не для внепространственного и внвременного слушателя и уж, конечно, не для самодовольствования. Зато, когда его музыку называют бессмертной, то в этом слове чувствуется неиритный превозглашенный пафос, потому что все, что жизненно и человечно, то не бессмертно, а изменчиво. Думается, что сплав музыки Моцарта заключается в ее способности изменяться, в том, что она всецело сплита с нашей жизнью, но с ее изменением обновляется и перерождается сама³. В стилющего, павеки окаменелого и бесстрастно застылого Моцарта я не верю: такое бессмертие статично и подвластна ему музыка — не проста, а выдумана. Она быстро вымирает. Искусство Моцарта живет, потому что оно способно к развитию и вместе с жизнью и смертью поколений оно в них видоизменяется, хотя бы люди воображали, что воспринимают Моцарта XVIII века. Разгадка простоты музыки Моцарта в том, что он за прходямыми образами своей эпохи нашел постоянные и простейшие формулы движения и видоизменения эмоциональной жизни, а не в том, что он якобы запечатлев остановившуюся в своем движении красоту.

БЕТХОВЕН

(1827-1927)

Одни характеристики

Наступили дни, когда все культурное человечество вспоминает скорбную дату — столетие с момента смерти человека, совершившего неслыханный в лице еще не пытавший жизненный путь подвиг. В каталоге лицейской горя, запечатлевшей в страданиях, через которые проходят люди долга в чистой совести, заполнился сидел: борьба за творчество глухого музыканта. Воображению жесточайшего пытливого автора не представлялось такого орудия пытки, какое создало было неизведомыми течениями жизненных законов: человек, генетически одаренный даром творчества в мире звуков, глубоко впечатлительный и сильный духом, наделяется болезнью слухового органа, обнаруживающейся в тридцати годах жизни, в период наибольшего расцвета творческого воображения. Глухота растет, в результате ее великий музыкант перестает воспринимать музыкальные впечатления наивно, а главное, лишается возможности слышать свою музыку, лишается справедливейшего права, какого только он мог требовать от судьбы. Факт этот, потрясавший до ужаса, надо иметь перед сознанием каждый раз, когда мысль наша проклиняется к Бетховену: этот факт проинзвозит жизнь и творчество величайшего музыканта, чья поля не только не согнулись перед искусством самоуничижения, но привела его теоретические силы к раскрытию широчайших горизонтов духовного мира и к упорному, стойкому самоутверждению жизни в их жизнедостижном искусстве.

Поэтическое воображение древних греков создало волнующий нас трогательный образ невольного грешника Эдипа. Но его самоослепление все-таки мыслится как кара за содеянное, хотя и бессознательно, злое дело. Его страдания в слове — подвиг искусства. В его страданиях тлеет хоть искра спаседливого возмездия и восстановления нарушенного преступлением равновесия, без чего однажды совершившее зло, по воззрению греков, становится в своей искусительности якобытым. Новое человечество и разрыв существовавшей жизненной трагедии Бетховена имеет перед собой жертву, а не легендарный образ героя-композитора. Трагедия «Бетховен» развертывается в период великого исторического перелома, и с творчеством Бетховена выступает XIX век: пек борьбы за свободу личности, велик победой над сопротивлением «иссой материии и зарождением могучих идей колlettivismии в пещерах человеческих», массе психики и духа.

Жизнь утверждающая музыка Бетховена свыше столетия радует человечество и далеко еще не измнта. Творчество Бетховена — зерно

которого растет динамическое содержание цепи культуры. В нем импульс и неустанный сурожий работе и борьбе. Через классически стройные формы и организацию слепого сопротивляющегося материала Бетховен достигает полного выражения актуальных свойств человеческой природы. Рост бетховенского самосознания и самоутверждения — это рост строящей жизни энергии. Но нет необходимости исскать в его личности и жизненных проявлениях легендарно гернических черт, искажающих его облик. Наоборот, чем паокретнее представлять себе Бетховена в быту, среди обычных житейских радостей и неудач, тем ярче становится его биография, тем величественнее звучит его жизнь упрямого труженика, тем выщуклее выкиристаллизовывается героическая идея этой жизни во всей ее непреклонной стонической простоте. Подвиг Бетховена — гигантскийхват жизненных явлений и мироздания в музыке, но шел он к этому через самоутверждение, через борьбу со средой и личным горем (глухотой).

В детстве и юности его окружают самые пизицкие мещанские условия быта, обстановки, семьи. Дед и отец Людвиг — придворные музыканты при одной из княжеских капелл. Весь служилый лицо, копошащийся возле князя-курфюрста, несмотря на различные социальные положения, неизменно заражен честотой, психически неизбежной в таком кругу: подчиненность холопии и укладу его двора. Определило это одним словом — поклон. Недаром же поклон играл столь важную роль в дворцовом обиходе и переносах. Наряду с этим, однако, в подобном мире процветает священная преданность своему ремеслу и своеобразное самолюбие. Семейный быт Бетховена предстает перед нами поэтому в облике строгомецкого мещанского уклада цеховых музыкантов, усвященный дразгами и передрягами придворной службы среди скученности мелких интересов княжеских слуг. Все это осложнялось шастроениями внутри самой семьи, где родился Бетховен: в ней нашли прием пыщество (отец композитора — алкоголик) и болезни (мать Бетховена умерла от чахотки). Музикальное воспитание даже для гениально одаренного ребенка обошлось не без побоев и насмешек над детскной душой, но музыка же, вероятно, сыграла для него роль точки опоры среди безотрадных впечатлений, и она же дала ему возможность проникнуть в круг людей с духовными запрограммами, удовлетворения которым он не находил дома. Раз пущение в оборот колеса «комбинирующей» звуки машины заверсталось на всю жизнь: богатейшие импульсы к творчеству рождались у Бетховена из соприкосновения с действительностью его воли, ищущей действия в кадеменной значительной долей наследственного здорового упрямства в достижении целей, а также из столкновений неспасимой мысли, переносящей свою силу в свое содержание в музыке, с расплывчатыми металлом мыслью стремящейся жизни. Для такой несумной души, какая была у Бетховена, каждый, даже на взгляд тысячей людей обыденный факт — горючее вещество, при трении о которое вспыхивало яркое пламя творческой выразительности: не забудем, что «будничные» явления природы окрестностей Вены воплотились в «Басторальную» симфонию, что формальный акт оценкуства над племянником вырос в сердцеющее моральное обязательство с трагическим исходом¹. Крики избалованной души и питицкие иные лично страдания, вероятно, претворялись в всечеловеческую скорбь последних квартетов...

На первых шагах судьба, казалось, милостиво позволяла Бетховену беспрепятственно углубляться в заповедные леса творчества: переход в Вену, первое обучение там мастерству, юношеские дерзания настичу омыротые собственного стиля, благоприятный прием в среде венских знатоков и первостепенных любителей музыки — вот пролог предстоящей

трагедии. В конце 90-х годов признаки поддающейся болезни слухового органа начинавшие пробуждаться. Через некоторое время (к 1802 году) выявляется во всей чудовищной несправедливости искажение. Бурная волна к жизни берет на себе страшную мысль о самоизгнании. Бурная волна к жизни берется с этим первым искушением. Создание логика перед своим же дарованием (т. е. листингианское преклонение перед патинском неистощенного еще языка жизненных сил) отвращает призрак смерти. Отчаянья жизни понимается Бетховеном как долг. Борьба за право творчества [...], а также все постепенное жизненное восхождение — есть творческих достижений в победе над приговором судьбы — означается как подвиг. Подвиг нес более в более мужественный, но мере того как падают одни за других искушения, выдвигаемые по ходу жизни и творческого процесса. Первым искусством поплыла мысль о смерти. Вторым — женской любви и даже мечты о семейном уюте. Бетховен не написал Антигоны, и не раз испытывал им тяга к женской ласке приводила к тяжкому сознанию одиночества. Он еще более замыкался в себе, в свой внутренний мир. Сношения с людьми становились все труднее и труднее. По гробоятному складу своего характера Бетховен не очень то подходил к спектакльной жизни. Но сперва он линул к ней и линул вовсе не в силу только материальных соображений и поддержки связей в среде аристократов: он все-таки находился в том кругу выпытательную художественную оценку и настолющее поощрение. Кроме того, до болезни он вовсе не лишился был жажды общественности и общепения. Болезнь оторвала его от людей, [притом взвинченное недопонимание росло обходно: Бетховен хотел, чтобы его глухоты не заставляли (он болел раскрытием своей ужасной тайны), и должен был ухититься приспособливаться так, чтобы скрыть столы «порочный» для изыскания недостатков]. Его увертки и чудачества были осмыслены. Так продолжалось до тех пор, пока патинид не была раскрыта и все вокруг не убедились, что Бетховен — глух: в концертах он перестал реагировать на знаки одобрения, выказываемые его сочинениям. Они их не слышали.

Процесс отъединения в замыкании в себе длился довольно долго. В конце концов возле Бетховена образовался тесный круг друзей и поклонников, отчасти скрашивавших досуги его одиночества, но ужас самого факта погружения композитора в сферу лишь внутреннего слуха от этого не уменьшался. Тяжесть переносимых страданий и стойкое упротивство, с какими он их переносил, вызывали в Бетховене крайне повышенное чувство этической оценки и побуждали его требовать подобной моральной высоты и от других людей: создание, что любимый племянник его никогда не будет стоять на уровне моральных принципов, которые казались ему единственными достойными человека, создало ему неисчислимый источник страданий. И общеделая, мещанская по существу, история о строгом дяде и шатоле-племяннике получает в бетховенском восприятии и освещение жуткими, трагический смысл вглощением творческой воли родственными спазмами. Пожалуй, больше всего поплатился Бетховен именно за эту отчалившую попытку уцепиться за житейские от激情. Но если мирок идеальной любви, тяга к обществу, к семейственности — все это к разочарованию и к неудаче, то, по мере того как рождалось преинтереснейший, страдания и борьба кристаллизовались во все более четкие музыкальные образы среди мощного потока звуковой стихии. Творческий гений Бетховена рос. Икреп, мужжал, разваливался и занималась в борьбе с жизнью за жизнь и захватывала все глубже и глубже цеплявшие душу тайники человечности. Его гордое самосознание осуществляло все более и более смелые концепции, стремясь подняться заучившего



GEORGE H. L.

пенчество суровым макизам композиторского воображения. Для тех случаев или закономерности течения которых создали гений Бетховена, борьба оказалась неравной: стойкая воля и упрямая азидущая и организующая мысль — сознание жизни — сковали ему неодолимую броню. Этой броней была созданная самим музыкой. [...] В жизни — труд и тяжелая доля, в творчестве — героническая борьба. Об этом твердят все те из бетховенских симфоний, где соревнование стихии с организующими ее разумными началами составляет смысл композиции (третья, пятая, даже седьмая и безусловно девятая).

Зародивши или зарод величайших бетховенских концепций обычно дается в простейших соотношениях. Возьмем ли начальный мотив третьей, пятой или девятой симфоний — придется поражаться, как можно выйти из столь простых данных столь неистощимо напряженный ток энергии. Великий композитор как бы развертывает перед нашим слухом первичные элементы природы. Одни миг, одни с трудом уследимый изгиб мелодической (тематической) линии — и совершается превращение: рожденное музыкальное движение, в движении возникает противопоставление элементов, завязывается борьба. Она развертывается, растет, глубится. Завязав уже самодовольно улаождающиеся звуковая стихия, и в буйном ее напряжении чувствуется гигантский размах развертывающейся творческой энергии.

Крайне любопытно внимательно вслушаться и всмотреться хотя бы в то метаморфозы, какие постигают первые темы первой части в третьей и пятой симфониях. От фанфарообразного быстро сорванного распухна до грандиозных ритмических колыханий (стихийный пульс прилива и отлива) и нарастающих располагается исключаемый ряд динамических, тембровых, ритмических и тональных преобразований — мощный водопад звуков, в котором, однако, нет брошенных на пропасть и неразрешимых сопоставлений. Искусство поддается обольщению стихийных сил встречает противодействие в тяжелых и энергичных ритмах. Они ведут музыку к стройно размеренному движению, порой даже к затишью, пока новое столкновение противоположных течений вновь не вызовет стремительного поступательного хода и т. д. На всем течении этого грандиозного щотока разлиты простота и величие основных законов проявления жизненной силы и жизненного пульса: приливы и отливы, взлеты — падения, достижения — достигания, света и темы. Наоборот, во вторых частях симфоний в противовес героическому подъему первых «живущих» обильно доминируют созерцательные настроения: жизнь проявляется не в драматическом пафосе и напряжении, не в смятении, не в грозе и буре, а в ласкающих лучах спокойной размышлений и в замедленной поступи, граничащей порой с полной застыльностью (дивное Adagio четвертой симфонии). Бодрая и смелая призывающая музыка иногда нарушает очарование этих мирных обвязок (в Andante пятой симфонии), но лишь как неизбежный контраст, а не как отказ от основного настроения и красоты созерцания. Третий части симфоний — светлая сфера общения с людьми в пляске и в играх с жанровыми сценами и веселыми наигрышами. Эта музыка с ее непреодолимой тягой к земле, к солнцу, к свету и к неисредственному выражению радости ничего общего не имеет с затейливо-цивильными пасторальами салонной музыки XVIII века. Заключительные же части симфоний или развиваются в новой звуковой концепции жизнерадостные эмоциональные состояния — радостное озарение, игру, восторг, большей частью все элементов жанра, как вольный полет музыкальной мысли, как хоровод звуко-образов, или же приводят к грандиозному нарастанию и разряду энергии звучаний, осуществляя величавое победное шествие

навстречу солнцу и свободе (финал пятой симфонии), могучий братский гимн (финал десятой) или волхвический экстаз (финал седьмой симфонии).

Не надо забывать только, что пржая жизнь радостность финалов симфоний (Бетховеном), на которую, истины сказать, мало обращают внимание, по своему содержанию во всем не изначает эгоистической безнадобности, и не вытекает из ионской наслаждения и чувственных утех как самоцели, чтобы было чем заполнить существование. Она возникает как естественный разряд в итоге борьбы и постоянного душевного напряжения, но во все не является безвольным состоянием и не отражает душевной распущенности. Точно так же бетховенское идеалистическое кристальное и светлое спокойствие, как это передает его музыка, и бетховенское самоуглубление звучит не как бесилодное отречение и уход от жизни и от людей, а как моменты сосредоточения сил и созидаания их отдельных и в созерцании. Бетховенская музыка не знает утомления и цепкой разноголосичности. Стальная воля композитора бодрит даже в мгновении оркестрически неизбежного эмоционального разрыва. Отсюда возникает бетховенский пафос и внеобыденность бетховенской музыки. Для Бетховена искусство — всегда отбор и всегда преодоление. Человеческие способности в безвольные состояния не находят в нем места. Поэтому художественные задания по всем его симфониям качественно различны, не лишия разнотипия направления обычно к одному и тому же средоточию: через напряженную борьбу к эмоциональному разрыва или к синтезу многообразных сил и объединению их в грандиозном порыве. Финал третьей симфонии даже особенно подчеркивает эту основную мысль, будучи по своему существу и по своему философскому смыслу монологом, благодаря гибкой и четкой форме партий.

Ход творческого замысла Бетховена можно мыслить так: от данного музыкального тезиса (зерно, звуко-идей) рождается движение, оно развивается обычно в нескольких направлениях, пока не встречает сопротивления в вырастшем аутентике. Зародившаяся борьба ставит давние темы во всевозможные соотношения и сплетения, показывает их в контрастирующих состояниях счастья в тени, силы и увидавшего, порывов и цадений. Неординарность в ширине и глубине тона музыки распределяется по степеням силы звучания от одного первоначального узла или точки опоры до другого. Так, в непрерывной смеси сочетаний, блесков, взлетов, изломов, зигзагов, линий на массивном гармоническом фоне среди пышной орнаментики происходит мощное противоборство звучаний, пока воля, вымывшая из жизни все эти образы, не оставит их и не замкнет их движения. Власть, с которой Бетховен сочетает, разлагает и вновь комбинирует звуко-идеи, не удивляет, когда мы знаем, с какой силой он подавлял свои жизненные испытания. И обратно, его жизнеповедение становится тем испытанием, если мы внемлем в смысл его сочинений. В музыке укреплялось его гордое самосознание, в ней он закалял свою волю, опирясь на которую он все талии справился с жизнью и поправил свою нуть так, как хотел. Но в музыке не меньше ценны и те страницы, где не борьба, а созерцание и размышление выступают на первом плане. Они ценны, прежде всего, чистотой и кристальностью разлитого в них чувства чистой человеческости; ви тено чистоты, подчиненности, робости, изоющихся жалоб и экспрессивных всплесков. Знаменитый похоронный марш (2-я часть третьей симфонии) в мужественной скорби сасей не оставляет места звонкой элегической томности. Хоропи и оплакивая несущественные жизненные стремления, которых многое встречалось в жизни Бетховена, композитор как бы вызывает их перед своим внутренним взором (своеобразный «Ночной смотр»), то приближая, то отдаля, пока они совершаю по звянут и не исчезнут. Исчезают они, смущавшие его сознание

нечальные образы, сам же он не идет за ними к смерти, а стремится в природу, к людям, в веселье, в праздество, чтобы там почерпнуть земные радости для новой борьбы.

Финалы третьей, пятой и девятой симфоний полностью утверждают жизнь в единении и в целостном порядке.

Третья симфония окончена была в 1804 году, после того как в октябре 1802 года в потрясающем жизненном документе-исповеди (гейльгендштадское заявление) Бетховен на 33-м году «философски примиряется с жизнью глухого одиночки-музыканта». Однако жизненная борьба, видимо, была еще впереди, и пятая симфония (1808 год) рисует нам «схватку с судьбой» в гораздо более интенсивно-стремительном облике. Победа, вероятно, далаась с большим трудом, чем раньше, и чувствуется большая разница между светлым, победоносно звучащим музыкальным материалом первой части «героики» и между суровым патиниковым зловещим сия в первой части пятой. Но это финал пятой — полиницная победа, а не только искашение забвения в людских играх, в тихом созерцании и самоуслаждении или в природе (шестая симфония). В сияющем блеске до-мажорного треаузия Финале пятой Бетховен «схватил судьбу за горло» бесповоротно. Седьмая симфония — с ее вакхической энергичной поступью в весенний чудесный смех восьмой (обе возникли в течение 1811—1812 годов), также подтверждают это предположение. Примирение с жизнью состоялось: путь и радости были свободны. Но это лишь по видимости. Новые испытания, новые тяготы, новые обязательства перед чувством долга довели Бетховена до мучительнейших страданий, в первой части девятой симфонии (1822—1823 гг.) через десять лет мы слышим вновь отчаянную попытку преодолеть отраву страданий и искусы «прежде времени» смерти: музыка ставит здесь еще острее и глубже проблему о сущности искусства, об организующей силе человеческого сознания через падение и возрождение боли и жизни. Начало девятой в всякой первой части — неизрываемый рост организующего языка создания. Человечность торжествует в пропизианом сияем радости, общедоступном финале, где навстречу инструментальной музыке выступает человеческий голос и внедряется тепло человеческого дыхания. В то время мельзя было побороть судьбу сильнее и победоноснее, чем это сделал Бетховен в девятой симфонии. Но кто знает, если бы он понял еще в складах десятой симфонии (1826) превратились бы в органическое целое, быть может, в новой скватке с жизнью, еще более интенсивной, родился бы еще более прекрасный и одухотворенный синтез — гими свободного человечества! [...]

Последние струнные квартеты Бетховена — сфера глубокого самоиздания и проишествияющей страницы философии жизни — при всей недоступности их для большинства людей все-таки из являются удивительными дерзинами, а стоит среди горной цепи, как среди родной воспламенившейся среды. Это стиолье не оторванные от жизни размышления разочарованного отшельника-эгоиста, а «суровые, вдали и вглубь направляемые и устремленные думы о человеке и человечестве, выражательнейшие «речи» страдавшего и победившего сердца, обращенные ко всем людям. Ни примирения, ни отречения в них нет. Борьба всегда была уделом Бетховена. Уже в этиотии, вто сознания. 26 марта 1827 года, в пять часов после полуночи, во время разразившейся сильной грозы, умирающий вдруг выпрямился, угрожающе стиснул руку в кулак и затем, вновь откинувшись, почил на веки. [...]

Героическая идея о жизни требует рассматривать каждое жизненное обязательство как долг, который надлежит выполнить. Нет деления жизненных интересов на мелкие и на высокие, на мещанские, на важные и не важные. Жизнь — работа, работа непрестанная, и чем устойчиво про-

следует идеальная цель жизни (для Бетховена таковой было искусство), тем более строгим и требовательным становится отношение к самому себе и к этическим жизненным принципам. Но в работе еще сильнее растет интерес ко всем сторонам жизни, а отсюда уже возникает стремление — великий, даже изменившего порядка, факт понять и объяснить, а всякий житейский вопрос разрешить. Простая взаимная любовь выливает в Бетховене представление о «бессмертной возлюбленной», а чисто формальный акт опекунства превращается в отеческий долг. Жизнь Бетховена, его герой — суровый урок человечеству. Навсегда, огустившиеся над великим музыкантом, укрыли его юно и направили ее в сторону мощных творческих достижений и выполнения полного провестиного долга, тогда как обычно жизненные тяготы влекут большинство людей лишь к поискам все большего и большего самовыявления и самозабвения. Познание жизни глухого композитора и восприятие его музыки повышает и укрепляет в нас веру в творчество человека, в социальную ценность его сил и дерзаний. Энергия Бетховена внушила не одни только преклонение перед ним, трепет и восторг, но одновременно и гордую мысль о том, что все-таки есть же люди, в которых человечество, подавленное цинизтом, подростком и рабством, видит отражение своей ческой сущности. Отражение не мертвое, не созданное мечтой, а живое, в жизни и творчестве давнос и онущимися пламя бетховенские дни возвращают перед нами величие личности композитора и громадность совершенного им чисто человеческого дела. Проливедение его до сих пор полны силы и энергии, потому что еще не родилась музыка более напряженно стихийная и музыкально-героическая, чем музыка Бетховена. Наша эпоха — эпоха напряженной борьбы за лучшее будущее всего человечества. Но ведь в подобной же атмосфере прослоило и воссиявала творчество Бетховена. Эти стремления оно отразило, и благодаря им музыка величайшего композитора-идеалиста стала музыкой нашего времени с его, казалось бы, гражданским суровым социализмом одинокого героя социальных проблем. Бетховен преодолел в своем творчестве и личный, и классовый эгоизм. Вот где разгадка его сильнейшего и неоспариваемого превосходства над многими композиторами, и вот где истоки непрекращающегося воздействия его музыки.

СИМФОНИИ

Первая симфония, оп. 21—до-мажор. Написана в конце 1799 года. В первый раз исполнена в Вене 2 апреля 1800 года. Напечатана в 1801 году (Лейпциг). Первое исполнение в России имело место 7 декабря 1865 года в Москве. Образцовая по форме, ясная и рельефная, эта симфония при всей ее близости к симфониям великих предшественников Бетховена, особенно к симфоническим мышлениями Моцарта, в сущности уже независима от них и отличается характерными чертами бетховенского гения: смелостью и новизной замысла, последовательностью его прошедения и динамично-стремительностью развития мыслей при сополном сохранении классических конструктивных принципов стройности и единства. Тема первой части — характерно стремительно бетховенская: импульс, из которого, как из зерна, разрастается. Мужественный темперамент и энергия сказываются с особенной яркостью в этой первой части симфонии. В последней части ее, правда, звучит еще гайдовский юмор, но более задорный и юношески шаловливый. Логика симфонии. Оркестр симфонии по составу своему почти не отличается

от гайдновского и моцартовского, но характер звучности и приемы обращения с инструментами — трактовка их и способы сочетаний — дают много новых, смелых и необычных для той эпохи звучностей. Написанная на грани XVIII и XIX столетия, симфония смотрит далеко вперед.

Вторая симфония, оп. 36 — ре-мажор. Написана в течение 1801—1802 года. Исполнена в первый раз в Вене 5 апреля 1803 года. Вышла из печати — голоса, а не партитура — годом позже — в марте 1804 года. Партитура была напечатана только в 1820 году. Первые исполнения в России 17 марта 1834 года (Петербург) и 12 апреля 1865 года (Москва). В этой симфонии Бетховен сильно продвинулся к своим новым стилистическим завоеваниям: музыка паскваль — динамична, отличается яркостью сопоставлений и бурной, порывистой и стремительной поступью в обеих крайних частях. Медленная вторая часть симфонии очаровывает своей ясной глубиной и содержанием созерцательной поступью, за которой чувствуется сила и властная воля. Мелодическое богатство и гармоническая изобретательность кажутся неистощимыми и все время «плетрируют» внимание слушателя неожиданными оборотами и чередованиями. Скерцо — веселое, подвижное и напряженное: игра юного темпераментного поэзии и прихотливо изобретательной фантазии в стройных конструктивных рамках. Опера симфония — огненно-яркий и взрывчатый — поражает чисто бетховенским размахом и мастерством лепки. В нем чувствуется никельанджеловская энергия. Звучность второй симфонии блестящая, напряженная. Оркестр по своему составу соответствует оркестру первой симфонии.

Третья симфония, оп. 55 — в ми-бемоль-мажоре. Ее принято называть — герническая симфония. И по своим размерам, и по своей динамической насыщенности она превзошла все созданные до Бетховена симфонии. Задумано в октябре 1802 года, а окончание ее относится к 1804 году. Первое исполнение состоялось в Вене во дворце Лобконоса в 1805 году. Первое исполнение в России имело место 15 марта 1834 года (Петербург) и 12 апреля 1863 года (Москва). Голоса симфонии напечатаны в 1806 году, а партитура вышла из печати только в 1825 году. По преданию, симфония сперва была посвящена Наполеону, но когда Бетховен узнал о его коронации, то в досаде он надорвал титульный лист партитуры (май, 1804 год) и энергично оторвал посвящение. Мысль о гернической симфонии, по всей вероятности, мог всплыть Бетховену французский посланик в Вене Бернадот, один из сотрудников Наполеона.

«Героика» — гигантское произведение Бетховена. Развитие мыслей в первой части до сих пор поражает своим энергичным размахом, стремительностью, грандиозными подъемами и колоссальным развертыванием первоначал. Похоронный марш — величественное траурное шествие — глубоко выразителен и величественен, как непревзойденные античные рельефы. Скерцо — в контраст маршу — влечет за собой, как пестрый и суетливый поток жизни: радость и бодрость вопаряются на место скорбного сосредоточения мыслей. В последней части симфонии — в широко развернутых картинах-вариациях — жизнь в ритме и стихии света торжествуют полную победу. Симфония в целом является образом монументальной формы. Мужественное искусство Бетховена достигло здесь полноты весеннего расцвета. Оркестр звучит с поразительной мощностью и свежестью, хотя по составу своему он почти не отличается от первой и второй симфоний (три валторны вместо обычных двух). Блеск, сила, богатство фантазии и размах воображения присущи этой симфонии в той же мере, как

испюти, последовательность, разумная суровость мышления и цельность понимания.

Четвертая симфония, оп. 60 — в ги-бемоль-мажоре. Время написания ее с точностью известно. Предполагают, что она создана единим замыслом в счастливом для Бетховена лето 1806 года. Первое исполнение состоялось в Вене весной 1807 года. Симфония была издана в 1808 году (Вена). Первое исполнение четвертой симфонии в Петербурге имело место 27 марта 1846 года, а в Москве — 22 марта 1860 года. Светлое и радостное произведение, проникнутое до кинимости сердечной теплотой и до яркости привлекательным чувством — так можно характеризовать эту симфонию. Вместе с тем это темпераментная и увлекательная музыка, развернутая с удивительной простотой и классической стройностью. Мы всегда при слушании четвертой симфонии кажется, что Бетховен, сочиняя ее, думал о жизни и о людях только хорошее и собрал в своем воображении все лучшие качества человеческой природы — так гармонично и так харктерно ясно и открыто звучит музыка всех четырех «движений». Сменяя их в различных темпах и ритмах не меняя основного бодрого и спокойственного тона» всего произведения. Контрасты здесь мягкие, краски сочные, но без маврских и цирковых переходов, по странно — в них тоже нет резкости: все канризное и неожиданное кажется в этой симфонии естественным и простым — то забавной шуткой, то игрой воображения. Ничто не пугает, не поражает, не потрясает. Однако это отнюдь не значит, что четвертую симфонию можно воспринимать с полным равнодушием. Нет, эта музыка волнует и возбуждает, но без насилия над волей и чувствами. Радость и свет, которыми она пронизана, повышают силу жизнеоощущения и «гарамонизуют» их. Четвертая симфония исполнится реже других и потому пользуется меньшей популярностью. Это несправедливо. Если в ней нет титанического Бетховена, то вместо него слышится присутствие другого Бетховена, привнесшего с жизнью — великого человека, спутавшего смысл жизни не только в царящей борьбе, но и в радостном любовании миром, в свободной игре творческих сил, в светлом реадумье и веселой шутке. Оркестр четвертой симфонии — обычный бетховенский оркестр первых двух симфоний. Звучит сочно и ясно.

Пятая симфония, оп. 67 — в до-миноре, завершающем торжественным и победоносным ликование в до-мажорном ладу (финал симфонии). Первоцел этой симфонии восходят к 1800 году, а временем окончательного завершения надо считать промежуток между апрелем 1807 и поздней осенью 1808 года. Первое исполнение состоялось 22 декабря 1808 года в Вене. Оркестровые голоса симфонии вышли в свет в апреле 1809 года у Бройткопфа в Герцеля в Лейпциге, а партитура — только в 1826 году (там же). В России пятая симфония была исполнена в первый раз в Петербурге 25 марта 1859 года, а в Москве — 22 марта 1861 года. Пятая симфония — одно из популярнейших произведений Бетховена. Ликование и напряженное развитие мыслей в первой ее части, пластичность изложения плавшей мелодии во второй части, первая экзальтированная поступь с апогеем переходом к финалу, и величественному и блестящему гимну-варшаву — все это в целом охвачено единным царством, единими устремлениями и новаторской музыки. Здесь Бетховен стал гигантом, а его искусство — сильным и мощным явлением, разным великим достижениям великих мастеров во всех других областях художественного творчества. Музыку пятой симфонии экспрессивна и динамична с начала до конца. Организована она с необычайной силой willi. Мужественна по характеру своему, энергична по своей поступи, остро рельефна по рисунку

и светотени она всецело созерцна нашей эпохи и напомни охвату жизни. Поэтому нет ничего удивительного в том, что каждое исполнение пятой симфонии всегда встречает живой и дружелюбный отклик у публики. Оркестр пятой симфонии — в финале ее — заметно усилен в сравнении с оркестром предшествующих симфоний (введены тромbones, малая флейта в контрапункте), что делает звучность этого гимна-финала особенно яркой, остро блестящей и воинственно мощной.

Шестая симфония, оп. 68 — в фа-мажоре. Эта известная и популярная симфония носила название *пасторальной*, потому что музыка ее выражает ощущения, связанные с природой и деревенской жизнью. Отдельные части ее носят специальные характеристические обозначения: 1. «Пряятые чувства, вызываемые в человеке, как только он прибывает в деревню». 2. «Сцена у ручья». 3. «Веселое собрание поселеня». 4. «Буря». 5. «Пение пастухов». В такой программе многое напоминает театрально-литературно-простодушной чувствительности. Она довольно традиционна, и в изображении сцен и настроений природы Бетховен следовал по стопам многих предшественников (Бах, Гендри, Гайдн, Глюк, Фоглер, Кихт в т. д.), если вспомнить только немецких композиторов и не перечислять великих французских мастеров музыкальной живописи XVII и XVIII веков. Но масштаб замысла и широта развития идеи, характер обработки и сила выражения — мощно бетховенские. Только его романтически бурная любовь к природе и сельскому быту могла вызвать в жизни спрятанное условностью программы природы и сочные пейзажи и жанровые сцены.

Шестая симфония задумана в 1800 году, а написана в течение 1807/1808 гг. Исполнялась в первый раз в Вене 22 декабря 1808 года вместе с пятой (тогда в программе концерта обозначенной № 6, тогда как «пасторальная» стояла под № 5) симфонией. В России первое исполнение ее имело место 1 марта 1833 года в Петербурге. Вероятно, шестая симфония была первой из симфоний Бетховена, сыгранной у нас. Оркестр этой симфонии — красочные и сочный по колориту. Состав его меняется в каждой из частей симфонии соответственно ее содержания. Так, в первой и второй частях нет труб; кроме того, во второй части из басовой группы струнных выделены две солирующие виолончели с сурдинами; в третьей части (сельская сцена) — оркестр первых симфоний Бетховена подвижной, легкий и энергичный. В четвертой части («Буря») оркестр усилен двумя тромbones и малой флейтой. Тромbones остаются и в финале. В симфонии много театральных элементов, в последние части, в сущности, оперный заключительный хор-глаз, хотя и без человеческих голосов, а в инструментальном преломлении. Нельзя считать пасторальную симфонию только созерцательно-живоциспой. Она, прежде всего, по дипамике своей, а затем по содержанию картины чрезвычайно связана с театральной звукописью и симфоническими ситуациями французской музыкальной трагедии XVII—XVIII века и ее немецкими ответвлениями. В симфонии много стереотипных для того времени формул музыкального описания природы, и надо только удивляться, как и сквозь них прорывается непосредственное чувство природы, присущее Бетховену, и всец вольный воздух (первая, третья, и особенности, и четвертая части симфонии).

Седьмая симфония, оп. 92 — в ля-мажоре. Эскизы ее восходят к 1810 году. Сочинена в продолжение леты 1811 и весны 1812 года, а исполнена впервые 8 декабря 1813 года в Вене. Год издания — 1816. Первые исполнения этой симфонии в России: 6 марта 1840 года в Петербурге и 28 декабря 1860 года в Москве. Этую лучезарную симфонию называют вакхической или симфонией-диффрамбом. «Апгресс тавца» — так опреде-

для характера ее музыки Рихард Вагнер. Действительно, отточенные и упругие ритмы симфонии определяют такое существо. Она испроизвела страстным трепетом жизни и полна темперамента и мужественной силы. Энергия и движение — вот два слова, лучше всего характеризующие музыкальное содержание седьмой симфонии. Ее начало расщепляет как утробину зари, музыка здесь растет и расширяется, охватывая все большее пространство и достигая интенсивности света восходящего восходящего солнца. Это звезд колоссальной силы напряжения. К вступлению неподолнико. Это звучит глохно. Знаменитое Allegretto (вторая часть симфонии) вносит аллегрическое настроение в этот мир света и радости, затмевая солнечность звучной первой части, но тем самым усиливши напряженность дальнейшего развития музыки. Скерцо — порывисто стремительное. В середине его пишется сдержанное движение. Нетерпеливый порыв, присущий скерцо, возрастает от этого еще сильнее. Финал симфонии создает озябляющее. Льется огненный поток звучаний, как лава испепеля все, что ему противится и встает на пути: пламенная музыка увлекает за собой безоговорочно. Состав оркестра — опять обычный, как в первых двух и в четвертой симфониях, т. е. 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны, 2 трубы, пары литавр и струнных. Звучность — автографно ослепительная.

Восьмая симфония, оп. 95 — в фа-мажоре. Написана тотчас вслед за седьмой симфонией, т. е. в середине 1812 года летом и осенью (закончена в октябре). Первое исполнение состоялось в Вене 27 февраля 1814 года. Вышла из печати 6 марта 1816 года. Первые исполнения в России: 27 марта 1846 года в Петербурге и 7 апреля 1861 года в Москве. Составленная музыка, целиком пропущенная этой симфонии, делает ее одним из живописнейших произведений Бетховена. Здесь нет ни бурных вспышек бетховенского огненного темперамента, ни присущей ему суровости, ни порывистого напора. Более простая по форме, ясная и прозрачная по рисунку, четкая и лаконическая по манере изложения мыслей — восьмая симфония выделяется среди остальных своей подвижностью, легкостью доступа в ритмических прихотливо текущесть музыки. Идилические страницы первой части, капризные и лукавые мысли второй, добродушные характерного менуэт, остроумные и веселые игры мотивов и сочный юмор финала симфонии — все эти качества говорят о том, что симфония эта как будто бы возникла в счастливых условиях, в моменты хорошего расположения духа, в дни, когда жизнь могла представляться Бетховену в своем исказуемом или жаждетищем тревожением, ли суровыми испытаниями облике. Замечательно, что в восьмой симфонии нет созерцательно углубленной едваумной музыки, в ней нет медленных движений, но, с другой стороны, нет и органического веселья, нет захватывающего дыхания эмоционального нациржения. Уравновешенное, интеллектуально просветленное произведение — восьмая симфония рожденна сильным критическим сознанием, не раз взмывавшим жизненные явления и отнюдь не в течение длительноготворческого опыта. Результат оценки — веселый, жизнерадостный смех без тени ironии и без саркастической улыбки: таков остроумнейший финал симфонии, целиком встроенный на приемах забавной комедийной игры с неожиданными смешными ситуациями с прихотливыми преградами и любы сбивающимися переходами и оборотами (словно бы мысли конюшегося заставляют его в сторону от назначенногоНа пути); настоящая «комедия ошибок» и, вместе с тем, разумно организованная игра. В сравнении с четвертой симфонией — тоже светлой и жизнерадостной — восьмая не столько импульсивна и не столь сочна эмоцио-

мальном отношении, но зато она во многом выигрывает благодаря своей чудесной, можно сказать, мудрой сдержанности выражения и душевной ясности и уравновешенности чувства. Оркестр, по составу своему, поразительно бетховенский («шарнирный»). Звучность четкая и прозрачная благодаря рельефным и изящным линиям рисунка.

Девятая симфония, оп. 125 — в ре-миноре с финалом с хором — в ре-миноре, на текст оды Шиллера «К радости». Мысль положить на музыку эту оду мечтали у Бетховена еще в 1792 году. О «чистом дне радости» говорится в гейнгештадском завещании (1802 г.). Десять лет спустя возникает идея увертюры на тот же шиллеровский текст. Но все это еще не девятая симфония, а, возможно, один из импульсов или одно из зерен, откуда зародилась мысль о финале с хором. Эскизы к девятой симфонии восходят к 1817 году. Но проработка их происходила гораздо позже. Симфония эта как конструктивное целое вырастала в течение 1822—23 гг. и лишь позднее, осенью 1823 года, достигла полного завершения. Первое исполнение ее состоялось 7 мая 1824 года в Вене, а первое издание вышло в свет в Майнце у Шотта в 1826 году. Даты первых исполнений девятой симфонии в России следующие: в Петербурге — 7 марта 1836 года, а в Москве — 1 марта 1836 года.

Девятая симфония — одно из величественных и монументальных со-зданий мирового искусства. В ней развертывается исторический путь че-ловечества и раскрывается идея солидарности и братства, вытекающая из предпосылок века просвещения (XVIII) и из идеалов французской ре-волюции. Колossalный заряд энергии, который содержит музыка этой симфонии, вызывает при каждом повторном исполнении вновь и вновь ответную реакцию — эмоциональные отклики у слушателей, вызывает сильнейшее и властичное, чем другие симфонии Бетховена. Это не удивительно, так как обобществляющая сила бетховенской музыки выглядит не достигает такого напряженного подъема, как в финале девятой, — и это даже независимо от качественного уровня материала (простые и легко запоминаемые контуры мелодий), а исключительно от динамической насыщенности музыки и гигантского охвата жизни воображением композитора. Девятая симфо-ния — антииндивидуалистическое произведение. Оно идет навстречу родной для всех людей идее обединения человечества в творчески-произво-дительной работе. Естественно, что эта симфония не может не быть со-звучной XX веку, и сей суждена еще долгая жизнь. Не в закругленности и пластичности тут дело, а в мужественной экспрессии и здоровом, бодром оптимизме, в колossalном и бурном, неслыханном до Бетховена напри-яжении творческих сил и энергии, в мощном утверждении жизни, которое пакхозом проиникает всю симфонию, несмотря на трагический пафос пер-вой части. Терпкость и жесткость языка девятой симфонии определенно указывают на то, что, где господствует характер и сила выражения (как в данном случае), там нельзя говорить о гармонической склонности и пластичной округлости форм. Как в искусстве Микельанджело, так и в девятой Бетховена все напряжено до крайности — до надрыва и рас-пада. Предел антиузама — финал симфонии: музыка достигает здесь своего же первоистока — первобытного, неосредственно эмоционального крика гигантской массы людей, охватившей единым порывом.

Оркестр девятой — обычный бетховенский, но расширенный в финале до размеров чуть больше оркестра пятой симфонии (зведены тромbones, малая флейта и контрафагот), а кроме того, добавлена и обычным двум валторнам еще пара. Звучность девятой симфонии симметрирует весь предшествующий колossalный бетховенский опыт в обращении с орке-стром и достигает необычайного величия и силы, особенно в соединении

с ансамблем солистов и хором. Вызвать максимально напряжение сил в массе исполнителей — такова была задача Бетховена, и он достиг этого, как достигал — спаять повторю это имя! — Мицельанджело, а среди композиторов — Бах и Гендель. По мощности утверждения жизни через конкретно проявленную в музыке стихийную массовую волю человечества никто еще не превзошел Бетховена. Все дело в том, что Бетховен в своем оптимизме продолжал пропаганду продолжение жизни, неизреченное движение ее, в форме не расцой и не уничтожению всего уже достигнутого мышами абсолютного нового мира или идеи почетного возрождения, как это мы слышим в концепциях Вагнера (особенно в финале «Гибели богов»). Песенники, разочарование и смелые чужды Бетховену, потому вместе с его музикальным современным человечеством как бы пересекаются через весь XIX век и вынывают в себя то величие, что жило еще в умах и сердцах лучших людей бетховенской эпохи, как отголосок гигантски развернувшейся жизненной трагедии, разыгранный человечеством на переломе XVIII и XIX столетий. От Бетховено были скрыты продолжение и ход этой трагедии в последующих поколениях, но тем не менее он всем сердцем почувствовал положительный победоносный финал ее и высказал это с колоссальной убежденностью с помощью тех средств выражения, никакими он владел как художник-мастер определенной исторической эпохи.

MISSA SOLEMNIS

Missa solemnis — торжественная месса — гигантское по плащу и по насыщенности художественно и эмоционально произведение Богатой, глубокой и изысканной умной музыкальной произведения. Ни в коем случае нельзя рассматривать мессу как прикладное церковное сочинение. Скорее это философская, но идеи своей, симфония, где мысль становится музыкой и музыка мыслию. Сочинение мессы началось в 1819 году (*скетч*), а закончена она была и начинено переписана только в начале 1823 года. Бетховен так и не услышал целиком всей мессы. Первое же полное исполнение ее состоялось 24 марта 1824 года в Петербурге, в концерте Филармонического общества, куда копия партитуры попала через книжня Николая Голицына. Первое печатное издание мессы вышло в свет в 1827 году после смерти композитора. Бетховен считал мессу величайшим из своих сочинений. Он хотел, чтобы эта музыка, вышедшая «из сердца», шла оять к сердцу. Действительно, значение этого гениального произведения понимают главным образом из его лирической проникновенности и искренности. Прежде величию своем торжественная месса должна быть попытка и доступная непосредственному восприятию большинства людей, потому что язык ее, все-таки, язык глубокого и сильного чувства, не торящий эмоциональной выразительности на всем протяжении колossalного по размерам и интенсивности роста сочинения. Зато в отношении исполнения месса содержит немалые трудности. Если они не преодолены, то это обстоятельство тотчас отозвается на восприятии: месса покажется длиной и скучной. Поэтому хорошее ее исполнение — великий художественный искусств.

•ЭГМОНТ•

Музика и трагедия «Эгмонт» Гете (оп. 84) принадлежит к числу давно по заслугам и по праву однозначных великих произведений Бетховена. Полет и сила поэзии Гете соединились здесь с темпераментным и увлекающим

кательным искусством Бетховена. Работа над «Эгмонтом» заняла у Бетховена осень и зиму 1809 и первые месяцы 1810 года. Первое исполнение состоялось 15 июня 1810 года в Вене в придворном театре. Партитура содержит слопующие эпизоды: 1) Увертюра, 2) Первая песня Клерхен, 3) Первый антракт (Andante, ля-минор), 4) Второй антракт (Larghetto, ми-бемоль-мажор), 5) Вторая песня Клерхен, 6) Третий антракт (Allegro, до-мажор), 7) Четвертый антракт (Poco sostenuto e risoluto, ми-бемоль-мажор), 8) Смерть Клерхен (Lurghetto, ре-минор), 9) Мелодрама (Poco sostenuto, ми-бемоль-мажор), 10) Симфония победы (Allegro con brio, фа-мажор) — музыка заключительной части увертюры. Во всех перечисленных эпизодах выражает способность Бетховена сжато и четко характеризовать драматические ситуации, что заметно как в музике антрактов, так и в обрисовке облика Клерхен. Песни последней прина掸жат к выразительнейшим достижениям вокальной лирики Бетховена. Отсюда их известность и популярность.

«ШОТЛАНДСКИЕ ПЕСНИ»

Приблизительно в течение 1810—1815 годов Бетховен работал над аккомпанементами, ритурнелями и интерлюдиями для шотландских песен. Оригиналы их прсыпал ему Георг Томсон, музыкант и издаватель, который довольно продолжительное время (до 1819 года) переписывался с Бетховеном и имел дела с ним. Их общение по временам приобрело крайне живой характер. Томсон с энтузиазмом относился к собиранию и художественной обработке так называемых «шотландских» песен. Дело в том, что Бетховен понимал под «шотландскими» песнями самые разнообразные народные: и подлинно шотландские, и ирландские, и уэльские, и прочие чужестранные мелодии, которые ему массами посыпал Томсон и которые Бетховен снабжал и восполнял, как уже было упомянуто, сопровождениями, вступлениями и различного рода вставками. Обычно сопровождение делалось для скрипки, виолончели и фортепиано. Бетховен получал по 3—4 дуката за штуку. Некоторые песни обрабатывались им с любовью и с охотой, в большинстве же случаев редакция имела характер «поштучной» работы. Тем не менее оригинальность и свежесть многих мелодий и несредственно удачно сделанные Бетховеном сопровождения все больше и больше привлекают внимание и побуждают вполне понятный интерес к этим маленьким, но вкусным камерным ансамблиям. Неславно еще была найдена тетрадь с 18 песнями с сопровождением. На титульном листе самим Бетховеном выписано оглавление. В числе этих песен оказались три русские. Все они оказались налицо в известном сборнике Прача².

УВЕРТЮРЫ

Эта область музыки затронута Бетховеном с поразительной властностью, проницательностью и пониманием сущности формы, так что он не только быстро усвоил колоссальную работу, проделанную в данной сфере множеством его предшественников, но и вскоре же перерос их. Развитием своим в XIX веке увертюра всеполо обязана Бетховену³. В его творчестве она является симфонией в одной части, причем самая сжатость и лаконичность формы и языка становятся художественно выразительными средствами, способствующими интенсивности развития музыки и ее устремленности. Творческий темпорамент и присущий бетховенскому материалу энергия, стремясь к расширению, расширяют тесные границы формы

увертюры, но не разрывают их до хаотического нагромождения отдельных эпизодов. Кажется, что композитор нарочно сковывает полет богатейшего воображения и жизненной силы «малыми пространствами», чтобы тем самым вложить в звучания максимум жизненной силы и достичь предела напряжения.] Не все увертюры Бетховена динамичны в такой степени, но почти все «поразительно своеобразны и прекрасны сочетанием суровой и властной энергии, в борьбе и развитии обогащающейся, с пластичностью материала, слушающего проводником или конкретным проявлением этой энергии в организованных звучаниях». Лучшие увертюры Бетховена: «Прометей» (не позже начала 1801 года), «Кориолан» (1807), три «Леонора»- увертюры (1805, 1806, 1807), «Эгмонт» (1810). К ним примыкает «Фиделио»- увертюра (1814). Менее значительные: «Афинские развалины» (1801), «Король Стефан» (1811), «Namensfeier»- увертюра (1814) и «Освящение дома» (1822).

Увертюра «Кориолан» к одноименной трагедии пленского поэта Гейнриха Коллинга (Collin), оп. 62, до-минор. Сочинена в 1807 году. В том же году исполнена, сцерна в театре перед представлением трагедии (24 апреля), потом — в конце года — в концертах. Целью не согласится с мнением Леница, одного из культурнейших и проницательнейших знатоков творчества Бетховена, что «вряд ли в каком-либо другом произведении Бетховена до такой степени ярко в столь тесных пределах проявил себя его мистическая художественно-творческая энергия». Действительно, это — музыка колоссальной силы эмоционального заряда и волевого напряжения. Стодневный темперамент и благородный, но неуступчивый характер звучат в ее упрятых ритмах, в ее суровых и властных интонациях, в испытывающей поступни и вспыхнувших лаконичных фразах. Железному потоку противопоставлена красавица и владыка мелодия — вторая тема увертюры. Насонная линия этой темы несколько смягчает суровость остального материала, внося лирический экспрессивный тон в сферу трагического пафоса.

Увертюра «Эгмонт» из музыки к одноименной трагедии Гете, оп. 84, в фа-миноре, переходящем в финале увертюры в торжественный, ликующий фа-мажор. Рукопись увертюры датирована 1810 годом. Первое представление трагедии с музыкой Бетховена, а следовательно, и первое исполнение увертюры (в театре) состоялось 15 июня 1810 года. Стремление к освобождению от гигиа — вот стимул увертюры. Борьба и страстный стремительный порыв, скованный стальными ритмами, — вот смысл движений музыки. Движение развертывается, упорно и настойчиво, среди властных, как удары гигантских молотов, акцентов мощных аккордов и среди первых, пасынченных страстью мольбой мелодических линий. Разование приводит к моменту трагического перелома в действии (гибель героя), когда музыка застывает в тревожном ожидании, и — вслед за этим — к напряженному бурному нарастанию и, наконец, к мощному взрыву радостного ликования, смысфии победы. Это один из огненных торжественных бетховенских финалов.

Увертюра «Леонора» № 2 — одна из четырех увертюр к единственной опере Бетховена «Фиделио» («Леонора»). Эскизы оперы относятся к 1803 году, а окончана она была в первой редакции летом 1805 года. Увертюра «Леонора» № 2 считается по времени своего возникновения — в 1805 году — первой среди остальных; «Леонора» № 1 относится к 1807 году, в самая грандиозная по размаху своему и известнейшая «Леонора» № 3 — к 1806 году (период второй редакции оперы «Фиделио»). В 1814 году, во время нового возобновления своей оперы, Бетховен пачаствующие — в до-мажоре), которая называется «Фиделио»- увертюра.

Содержание этой оперы представлялось Бетховену этической проблемой: самопожертвование любящей жены для спасения невинно осужденного супруга. Руководящий мотив: глот, борьба и освобождение — мотив, часто лежащий в основе бетховенских произведений. Таким образом, в симфоническую музыку проникало этическое начало, позывшее и углубляющее ее. Оно проникало в динамическом преломлении: напряженное наполнение звуковой энергии и, как результат его, радостный падок, победное ликовование и состолние энтузиазма. Четыре увертиюры к «Фиделио» («Леонора») — четыре опыта разрешения одного и того же симфонического задания.

Медленное вступление развертывает скованное движение. Из него рождается торжественная энергичная мысль — исп полет, вся огни. Вспыхивает борьба — ряд проведений и «строительстваний» основной идеи. В результате пятисонного развития звучит радостно-приветственная музыка, которая воспринимается как победоносное утверждение завоеванной свободы, как мощный эмоциональный разрыв вслед за длительным волевым напряжением. Таков ход музыкально-симфонического действия в «Леоноре» № 2. Таким он остается и в «третьей» увертиюре («Леонора» № 3), только развитие простягивается в ней с большим размахом и с большей интенсивностью.

КОНЦЕРТЫ

Форма концерта крайне расширена и углублена Бетховеном, как все в музыке, чего он касался. От чисто виртуозных предпосылок, особенно свойственных сфере концерта, Бетховен идет по линии наибольшего сопротивления — через диалог сопровождающего инструмента (предпочтительно фортепиано) с оркестром и раскрытию диалектики музыкального мышления. От обычного противоположения соло и «всех» (*tutti*) он пролагает путь к сложному взаимодействию индивидуального и корового (инструментального) начала, то как противоречующих сил, то как оволодевающего фона и рождающейся из него идеи, то как двух разноправых сфер звучания, развертывающих основной замысел, каждая по-своему, в постоянном динамически-циклическом соприкосновении. Но каждый раз смысл концептуализации сводится не к лаконизму блеску изложения, а к утверждению главищущей темы или тем после ряда претворений ях, раскрытия в них содержащихся и из них вытекающих новых звуковидей или развертывания присущей им энергии.

Первый концерт для фортепиано с оркестром (Es-dur) был написан Бетховеном в возрасте 12—14 лет. Из юношеского болинского церпода сохранился еще не в полном виде (быть может, неоконченный) фортепианный концерт в D-dur (ре-мажор), в также отрывок из скрипичного концерта. Известны и популярны пять концертов для фортепиано с оркестром принадлежащих уже пешскому периоду, блестящий первой поре развития бетховенского дарования, и написаны все до 1810 года.

Первый из этих концертов (оп. 15, в до-мажоре) возник в 1794—95 гг. Он был напечатан и вышел в свет прежде, чем второй, сп-бемоль-мажорный, фортепианный концерт (оп. 19), который сочинялся, по всей вероятности, одновременно, а возник, быть может, несколько раньше первого. Это очень важная подробность для понимания тождества стиля обоих концертов. Хотя до-мажорный (тот, что считается первым) концерт оркестрован богаче и звучнее, но оба они — произведения одного периода и не лишены воздействия со стороны монартовского языка и монартовских

и приемов изложения. Бетховен, вероятно, чувствовал некоторую несамостоятельность и склонность своего мышления в первом концерте и не причислял его к лучшим из своих сочинений, но тем не менее следы влияния этого концерта можно найти и у самого Бетховена, и у Шуберти, и, пожалуй, у Мендельсона. Бетховенская свежесть и соревновательность, музикальная энергия в моментах актуальных и глубоких сопредостановленности и вдумчивость в музыке сопредельного порядка уже говорят о себе в обоих первых концертах. Выделяю чутесные *Adagio* (медленное движение) во втором концерте.

Третий концерт для фортепиано с оркестром (оп. 37) написан в характерной патетической — страстной и возбужденной — бетховенской тональности: в до-миноре (назомином о знаменитой патетической сонате оп. 13, в сонате оп. 10, в пятой симфонии, в 32 интенсивнейших вариациях и увертюре «Корiolана»). Написан он, по всей вероятности, в 1800 году, а вышел из печати только в 1804 году. Первое исполнение его имело место 5 апреля 1803 года (играл сам Бетховен). Сила, победительный характер и суповая энергичная поступь свойственны этому концерту в такой же мере, как яркость сопоставлений (например, *Largo* в ми-мажоре!) и блеск позиций. Концерт оказал большое влияние на современную ему фортепианную литературу и не только на нее. Шуберт, Филипп и Беллинни в своих романтических мелодиях многим обязаны бетховенским ярким эмоциональным оборотом, получившим в этом концерте особенную выражательность. В наше время некоторые чутесительные страницы третьего концерта могут показаться уединенными, потерявшиими жизненный сок, но для современного зрителя элементы сентиментализма составляли задумчивое, ароматное содержание всей музыки и привлекали к себе сердца, искавшие ласковой неги и мечтательно томившей усадьбы. При хорошем исполнении все это и сейчас пленяет слух и завораживает мысль.

Четвертый фортепианный концерт в соль-мажоре (оп. 58) возник в 1805 году, а окончательный, готовый и печати вид получил к февралю 1807 года. Первое издание относится к 1808 году, первое исполнение состоялось в одном из домашних концертов графа Лобковицца, для цублики — 22 декабря 1808 года (играл сам Бетховен). Вот один из отзывов: «Бетховен удивительно ярко исполнил быстрой темпе слой новый фортепианный концерт чудоподобной трудности. Его медленная часть — мастерское прекрасное произведение, насыщенное пессиностью. Бетховен сошел с его на своем инструменте — сошел с глубоким проникновенным меланхолическим чувством» (Рейкардт). Четвертый концерт — одно из высших поэтических одухотворенных сочинений Бетховена. Новизна и свежесть фактуры сопаричают с полнотой и выразительностью идей, красота звучания подкупает в той же мере, как мягкий и теплый романтический тон всего произведения. В этом отношении четвертый концерт противоположен третьему: там или супорть, или чувствительность, здесь же и всюду глубокое, здоровое чувство и лирическая напевный характер. Концерт оказал сильное и плодотворное влияние на последующих композиторов, особенно на Шумана. Это не удивительно, потому что до сих пор в четвертом концерте поражает поэтическая глубина его и человечность, мудрость и спокойная сдержанность, несмотря на полноту и интенсивность проявляющегося музыки чувства.

Пятый концерт для фортепиано с оркестром в ми-бемоль-мажоре, оп. 73, был начат еще в 1808—1809 года, а закончен, повидимому, к началу 1810 года. В печати концерт этот появился в 1811 году в Лейпциге у Бретткофа, а первое исполнение состоялось в Вене в 1812 году, причем усилившейся глухоты, а его ученик Карл Черни. Пятый концерт стал за-

попытать европейское признание, в сущности говоря, только с 1828 года, когда его впервые в Париже гениально исполнил семинарист Лист. Еще одно памятное исполнение этого же сочинения Листом имело место 3 апреля 1841 года, тоже в Париже, когда Лист вместе с Берлиозом организовал концерт с целью пожертвовать сбор с него на памятник Бетховену в Бонне: об этом выступлении Листа писал Рихард Вагнер, живший тогда в Париже.

Пятый концерт — произведение широкого охвата и симфонически мощного развития. Здесь Бетховен окончательно выходит из рамок показательно-виrtуозного стиля и из фиктуры, рассчитанной на впечатление в условиях домашнего музенирования. В эволюции бетховецианского мышления он имеет такое же значение, как третья, герническая симфония и как последние большинство сонат, где импровизация становится конструктивным принципом и где музыкальная стихия утверждает себя с полной самостоятельностью как организованная и организующая сила, а не как материал, годный только для забавы и усадки в небольшом кругу избранных слушателей. Как ни прекрасен и как ни глубок философски-поэтический четвертый концерт — он все-таки звучит скорее как последнее звено в длинной цепи концертов предшествующей эпохи, чем как фундамент нового симфонического стиля. В нем господствуют романтические предчувствия и обещания, в нем поет поэтическая мечта, тогда как в пятом концерте — открытым и плавно полноводным — дано столь же мощное и светлое утверждение жизни, как в finale гернической симфонии. Самая тональность Es-dur (ми-бемоль-мажор) всегда звучит у Бетховена с особенной полнотой и величественным раздушием, звучит, как безграничный горизонт и бесбрежная лазурь небосвода. Позволяя себе это субъективные отступления, чтобы выразить с некоторой хотя бы ясностью ощущения массы воздуха и света, которые возникают при слушании произведений Бетховена, подобных финалам гернической симфонии и пятого концерта. И не только финалы, но и многие другие Es-dur'ные страницы (в то только в этих сочинениях) возбуждают подобного рода состояния, словно дышали на свежем воздухе полной грудью.

Знаменитый концерт для скрипки с оркестром (оп. 61) написан в течение 1806 года, вышел из печати в 1809 году, а исполнен в первый раз в Вене 23 декабря 1806 года Францем Клеманом, первым скрипачом дирижером театра «An der Wien». Концерт выполнен в широком симфоническом плане. Мелодическое богатство его придает всей форме концерта плавность и полноту выражения. Три части концерта: ясное Allegro ma non troppo с красивыми, глубокими очертаниями, величавое Larghetto (медленное движение) и задорное рондо отличаются свежестью тематического материала, темпераментностью и одухотворенностью музыки и сочностью звучания. Не приходится говорить о стройности и соразмерности деталей и целого, об органичности и последовательности развития мыслей и т. д. — во всех отношениях концерт этот является совершеннейшим классическим произведением и давно пользуется широкой популярностью и плавностью. Виртуозный блеск концерта гармонически уравновешен с его симфоническим содержанием, яркость — с глубиной чувства, мужественность постула и энергия — с задумчивостью и чуткостью.

В широком виртуозно-концертно-симфоническом плане задумана Бетховеном также «Фантазия для фортепиано с сопровождением оркестра и хора», оп. 80. Создана фантазия в 1808 году и в том же году впервые исполнена (22 декабря), причем Бетховен сам вел фортепианную партию. Это было его последнее дублирующее выступление как виртуоза. Фантазия вышла в свет в июле 1811 года (у Бреткенфа в Лейпциге). Особенной популярностью она не пользовалась и не пользуется, что не совсем

справедливо, так как в ней налицо прекрасные страницы бодрой и сочной музыки с предвосхищением (в первой части) мелодии гимна «К радости» финала девятой симфонии. Кроме того, фантазия отличается красивой колористической оттенкой звучности. Если ее нельзя назвать характерно-прикосновенно-поприженным сочинением Бетховена, то все же ей присущи другие ценные качества: пластичность, краснота, своеобразный блеск и изящная декоративность.

СОНАТЫ

Соната — исключительно богатая область приложения бетховенской творческой энергии. Стоит только мысленно охватить интенсивную эволюцию Бетховена, хотя бы в пределах лишь обычно играемых и помеченных числом ординарных сонат (их 32) — от сонаты ф-мажор (оп. 2, № 1) до колоссально напряженной последней сонаты в д (минор и мажор), чтобы почувствовать громадный масштаб и художественную ценность такой эволюции. Сонаты Бетховена в целом — это вся жизнь человека. Кажется, что нет эмоциональных состояний, которые так или иначе не нашли бы здесь своего отражения, нет душевных конфликтов, которые не проявились бы здесь в музыкально-динамическом плане — в процессе развертывания тематической игры, в борьбе звуко-идей. В своих созвоях Бетховен и выдающийся зодчий, и чуткий психолог, и знаток колоритной фортепианной инструментовки, владеющий точайшими оттенками краски и светотени. Все его сонатные постройки отличаются конструктивной логикой и прочной связностью элементов. Мелодическое богатство спорит с гармонической изобретательностью и неисчерпаемыми открытиями в сфере тональных соотношений и сопоставлений. У Бетховена нет безжизненных сонат, ибо нет пустых присловий. У него творческое художественное строительство так тесно связано с жизнеощущениями я и с интенсивностью реакций-откликов на окружающую действительность, что нет никакой возможности и необходимости отделять Бетховена — мастера и зодчего музыки от Бетховена — человека, первично реагировавшего на впечатления, которые определяли силой своей тон и строй его музыки. Сонаты Бетховена поэтому глубоко актуальны и жизненно содержательны. Они — лаборатория, в которой проходил отбор жизненных впечатлений в смысле отклика великого художника на возмущавшие или рацionalизирующие его чувства и воззывавшие его мысли падения и событий. А так как у Бетховена выработались высокие представления о правах и обязанностях человека, то, естественно, что этот воззванный строй душевной жизни находил свое отражение и в музыке. В таком смысле все то, что организует жизнь, усиливает эмоциональный тон и актуальное отношение к жизни, а не то, что понижает степень жизнеощущения и рассасывает человеческую энергию, составляют истинный характер и господствующий строй музыки Бетховена. Как происходит описанный процесс претворения жизнеощущений скосы душевного впечатления не может обманывать до такой степени, чтобы чувственная разница между воззванным строем музыки Баха и Бетховена и музыкальным обмыленного мещанско-склада была бы лишь обманом чувства. Итак, эмоционально-динамическое содержание творчества Бетховена вызывает в нас жизненную энергию, его музыка строит жизнь, ее здравый пульс органически наша ощущения. В сонатах это тем более ценно, где причина их популярности и их распространения. Вот

В дальнейшем изложении и выделю только исполняемые в бетховенском цикле фортепианные сонаты, располагая их не по программам концертов, а в восходящем порядке способов (чисел сочинений).

Соната оп. 2, № 3, до-мажор. Возникла в 1795 году, воспроизвела Иосифу Гайдну, выплыла из печати с двумя ей предшествующими 9 марта 1796 года. Бетховен уже здесь стоит значительно впереди своих предшественников и по фортепианной фактуре, и по блеску и трудности изложения, и по развитию мыслей. «Цитат» из старых мастеров очертей нет, только несколько технических приемов напоминают о Моцарте и Ф. Э. Бахе.

В сонате четверть части или «движения». Только вторая из них медленная (Adagio) и в новой тональности (ми-мажор), остальные все — Allegro (до-мажор).

Патетическая соната, оп. 13, до-минор. Сочинена в 1798 году, издана в 1799 году. Примыкает по настроению и характеру к мюцартовской до-минорной большой фантазии и сонате. Аналогичные по музыке моменты встречаются в третьем бетховенском концерте для фортепиано с оркестром и в других его до-минорных произведениях. Огненно-страстный пафос первой части, возвышенное, спокойно-созерцательное изображение второй части и мечтательно-чувствительное рондо (третья, заключительная часть) — таково содержание сонаты, весьма популярной, доступной и любимой.

Соната ми-мажор, оп. 14, № 1. Сочинена не позднее 1799 года и в этом же году издана. В ней три части. Первая, Allegro, не без влияния Гайдя, движется бодрой поступью, настроение ясное, характер музыки светлый. Развитие лаконично. Вторая часть (ми-минор). Allegretto, сдержанное движение на раскачивающемся мотиве. Финальное рондо (ми-мажор) имеет быстрой поступью. Главная тема построена аркообразно или лукобразно: подъем — ниспадание, но с таким расчетом, что цестененциальный подъем никогда не дает ощущения завершенности, а, наоборот, как бы постоянного недостижения и быстрого срыва. Это придает теме своеобразную выразительность и обуславливает интенсивность движения.

Соната quasi una fantasia или «лучшая соната» (оп. 27, № 2, до-диез-минор). Сочинена в 1801 году. Издана в 1802 году. Одно из глубочайших и страстных созданий Бетховена. Первая часть — мерно колышающееся движение — фоу, на котором всплывает нежная, прекрасно задумчивая мелодия. Вторая часть, Allegretto (ре-бемоль-мажор), выделяется красивыми, мягкими гармоническими последовательностями и сладкой, рельефной мелодической линией. Третья часть, Presto agitato, — быстрое, бурное и мятущееся движение, в котором резкий решительный порыв взлет и беспокойный рокот переходят в скорбную выразительнейшую молниеносную мольбу.

Эмоциональный тон этой сонаты напоен силой и романтическим дафосом. Музыка, первая и возбужденная, то испыхивает ярким пламенем, то погибает в мучительном отчаянии. Мелодия поет, плачет. Глубокая сердечность, присущая спасаемой сонате, делает ее одной из любимейших и доступнейших. Трудно не податься воздействию столь искреннейшей музыки — выразительницы непосредственного чувства.

Соната оп. 31, № 1, соль-мажор. Сочинена в 1802 году. Ярко темпераментное сочинение, полноэмоциональное и сочное. Богатый четкий рисунок. Выпуклые, легко запоминаемые и презирающиеся в память ритмы и мотивы. Рацетно возбужденный тон, переходящий моментами в веселую и страстную устремленность. Вторая часть — медленное движение, в котором господствует широкая, пышно изукрашенная орнаментами мелодическая линия (до-мажор). Третья часть — рондо, опять в главной тональности, с идеалистической основной темой, радует слух красными

изгибами, поворотами и сплетениями мягких и плавных линий, движущихся велесным хороводом.

Соната оп. 31, № 3, ми-бемоль-мажор. Сочинена в 1802 или 1803 году. Издана в 1804 году. Отличается бодротой тона и ритмический острый по-ступью. Характер музыки светлый, радушный и открытий. От каждой из четырех частей сонаты веет здоровьем и полнотой жизнерадости; во склонной и рассудительной менуэт — третья часть — при некоторой своей (благодушии, индюким) чопорности и благородной холоцкости не лишен все-таки искренности и задумчивости. Первая же часть, Allegro, с ее скользящими ритмами, затем подвижное и динамически эффективное скоение с ломанными линиями, с неожиданными остановками и столь же неожиданными акцентами-ударами и, наконец, бурный, огненно-горячий финал, воссущая словно дыханье творителя, — наосеня сонной, жизнерадостной и одухотворенной музыкой, не знающей ни усталости, ни отдыха. Это светлый, кристально чистый горный поток.

Соната оп. 54, фа-диез-мажор, состоит из двух движений. Первое — в характере менуэта с величественностью и энергичной поступью; второе — в характере рондо при нестремном мирном беге подвижных линий: своего рода ретроградное mobile («вечное движение»). Соната возникла в 1803—1804 году, а издана в 1806 году. В ней встречаются прихотливо-каризматичные, но члененные ритмы и орнаменты, остроумные заряды и превращающиеся рукоподиумные мотивы.

Соната оп. 78, фа-диез-мажор, принадлежит также к побольшим двухчастным сонатам Бетховена. Возникла в 1809 году, а издана в 1810 году. Ее очень любил сам композитор и даже считал ее лучшей в сравнении с соплатой quasi una fantasia (т. е. «лунной сонатой» cis-moll!). Особенно интимный, нежный характер музыки, присущий этой сонате, указывает на связь ее с лирическими настроениями, овладевшими в то время Бетховеном, и с его мечтами о счастье с любой женщиной. Рисунок основных тем и орнаментации отличаются художественным благородством и утонченной отделкой, наряду со склонностью композитора к возможно большей лаконичности и лепести изложения.

Соната оп. 106, си-бемоль-мажор. Это гигантское произведение можно считать симфонией для фортепиано. Соната написана в 1818 году, начата в 1819. Сила звучности, грандиозность замысла в неслыханный до того размах творческого воображения в пределах камерной музыки указывают на исключительную одаренность Бетховена и на непомерно богатый запас живущей энергии. Разработка мотивов и развитие рукоподиумных идей в данной сонате происходит на громадном протяжении, не теряя при этом ни в интенсивности, ни в богатстве и разнообразии приемов изложения. Пустых, органически неслыханных и случайных моментов здесь нет: каждое звучание стройно и последовательно вытекает одно из другого. В сонате четыре основных «дипинцио»: бодрое, энергичное Allegro; подвижное, ритмически прихотливое скоение; насыщенное глубоким, страстью, но сдержанным чувством Adagio — гениальное по способ сущностного и душевной проницательности медленное движение сонаты; и, наконец, заключительное Allegro risoluto, которому предшествует импровизационного характера введение (Largo, переходящее в Allegro). Упомянутое только что финальное Allegro представляет собою фейерверк звучностей. При всей сложности тематической игры и ритмических переставок оно слушается с неслыханным интересом и впечатлением и оставляет свой след в сознании. Неподражаемость фантазии соперничает здесь, как и во всем, с несокрушимой энергией творческой воли и акцииностью разума.

Соната оп. 111, с-moll,— последняя фортепианная соната Бетховена, написана в 1822 году. Как и ряд сонат последнего периода, она состоит из двух частей. В первой части композитор снова возвращается к так характерным для него могучим, мятежным порывам. Небольшая интродукция (*Macioso*) начинается трагическими возгласами, переходящими после минутного успокоения в вихреобразный штурм, рождающий главную тему — *Allegro*. В дальнейшем вся первая часть подобна буре, в которой бушуют вырвавшиеся из оков стихии: только по временам они на короткие мгновения утихают и уступают место более спокойным звучаниям. Вторая часть — *Arietta* — вариации на крайне простую, задушевную тему, полную бесконечной скорби, тему, появляющуюся в многообразных формах среди затейливой звуковой ткани. В конце части тема полняется снова в своем первоначальном мелодическом рисунке, окруженнага прозрачной, как небесная гиперия, треполообразной гармонией и трещетками.

НАСЛЕДИЕ БЕТХОВЕНА

Бетховен прошел сквозь долгие годы творческого одиночества, годы крушения его идеалистических верований в философские и политические заповедания эпохи просвещения, века французской буржуазной революции. На его глазах торжествующая буржуазная действительность, «идеология» купли-продажи заслонила своим банковским шифром лицу декларации прав человека и гражданина. Одиночество Бетховена родилось из упорного противостояния героических борющихся за свои права человечности гнету и насилию как реальностям, а не как отвлеченным категориям зла. Бетховен непреклонно боролся за социально-этическое содержание музыки. Поэтому его музыка вдохновляла на борьбу революционеров XIX века. Поэтому воззванный строй идей и мятежный темперамент музыки величайшего композитора обладают и теперь несравненной властью внушения.

Для нас — музыкантов Советской страны, страны, создающей новый мир, первейшее и освоенное значение бетховенского творчества заключается в пронизывающем все произведения Бетховена остром ощущении и глубоком осмысливании окружающей действительности. Через звуковой образный язык, сквозь ритмически организованный эмоциональный строй музыкальных интонаций Бетховен вызывает движущие силы и противоречия своей эпохи.

Этому великому искусству нам надо учиться у Бетховена, как надо брать с него пример и в непрестанном овладении культурой прошлого и преодолении этой культуры. Революционер в музыке, Бетховен, только овладев всем богатством культуры и, в частности, музыки прошлого, мог с полным правом не подчиняться общепринятым канонам и традициям, или против них, создавать свой музыкальный строй.

В сравнении со своими ближайшими предшественниками — Гайдном и Моцартом — Бетховен выступил как мыслитель и изобретатель, несмотря на всю свою связьность с классической фактурой конца XVIII века. Какой глубочайшей тщательности достигает всегда индивидуальная Бетховенская работа над каждой музыкальной темой! Бетховен — романтик, он не прикладывает на меру готовых идей. Раньше, по Бетховену, композитор не столько изобретал профиль темы, сколько «обрабатывал» или «дорабатывал» в музыке пронырочные интонации. Творческая энергия композитора уходила на проработку хорошо усвоенных господствующим классом интонаций, как, скажем, проповеди пастора в церкви были своего

рода вариациями или фугами на заданные спиццением писанием темы. Конечно, самостоятельная мысль композитора стала пробиваться еще задолго до Бетховена. Но именно в нем, как и первом великом музыканте после французской революции, сконцентрировались черты новой торческой культуры и новых форм творческого труда. Бетховен, разрабатывая свою музыкальную тему-идею, исключает из нее все несущественное, все лишнее, мешающее ее полноте. Он высекает звуковой образ, как скульптор, создавая фигуру из мрамора, удаляет резом упористуюший материал.

Резец Бетховена действует уверенно потому, что сам творец знает, что он делает, чего он хочет, потому, что им руководит великая идея. Вся жизнь Бетховена — жизнь великого музыканта с проснувшимся самосознанием полноценного гражданина. После Бетховена немыслим стал старый тип композитора — приживальщика, ремесленника, слуги.

Но, заискусив своим примером гражданские права музыкантам, Бетховен в сущности боролся и за *гражданственность* музыки, как искусства. Всем своим творчеством, своим поведением, своей борьбой с меланхолиями (не в том слуга — а вы мисс, так можно бы сформулировать смысл этой борьбы) Бетховен способствовал «изыятию» музыки из зал и салонов развлечениями феодалов. Он ввел музыку в широкие общественные круги. Конечно, эта демократизация музыкального искусства еще не стала этого искусства на службу труженикам. Но заслуга Бетховена — в волевом, активном осознании и творческом устремлении к такой перестройке музыки.

Именно поэтому все элементы, составляющие искусство Бетховена, искусство высоких идей и помыслов, поражают своей глубокой правдивостью, понятностью. Идеи передают высокий строй идей в сложной композиции, но из сочетания простых в своей сущности интонаций — тех интонаций, которыми большинство людей в своей жизни обменивается, сообщая друг другу свои эмоции, — доведено было Бетховеном до исключительной, поразительной силы выражения. Для того чтобы сделать свою тему-идею сугубо доходчивой, Бетховен не стесняется бросать ходовые «штурвалистические», бытом подсказанные музыкальные интонации. Но он препрощает их в чистейшей и проподиумной могучей творческой энергии и напряженных эмоциональных коллизий. Из них вырастают его темпераментные сопаты и сложные симфонии.

Какими бы сложными ни казались современникам Бетховена его произведения, в этой сложности не было места для аристократических композиторских ощущений. Вещи Бетховена никогда не требуют от слушателей недоступных, утонченных чувствований и мыслей. Если переместиться в область слова, то можно сказать, что для Бетховена не было слов и речений красивых или некрасивых, а были слова неправдивые или правдивые, т. е. соответствующие в их образности содержанию и идеи.

Содержание же и образность его произведений определяются не психологической утонченностью, а для большинства людей убедительной эмоциональной понятностью и выразительностью: Бетховен, как всякий гений, до-своему страшен, но-своему гневен, радостен, общителен, задумчив, соцредоточен. Но это «по-своему» доколе на тех же основаниях, на каких друзья, люди одного строя мыслей, взаимно сочувствующие, понимают друг друга самым яром речи, взгляда, пожатием руки; на каких враги также взаимно ощущают свою ненависть. Не на противостоянии своей психики и строя мышления большинству человечества, а на максимальной общительности основывается в своей величайшей привлекательности бетховенское искусство. Основной строй мышления эпохи, классовая ограниченность и близорукость, ряд тех или иных условностей, конечно, типизируют Бетховена как человека в конкретно-исторической

обстановке. Они поставили известные пределы и в его творчестве, мышлении, чувствованиях. Но основная целостность Бетховена и человека, теку в осому человечству, и правдивости высказываний, и борьбе с насилием и гнетом ставят его в ряды великих гениев человечества, ослобождающегося от рабства, рабской психологии и рабовладельческой идеологии.

В Бетховене часто преувеличено подчеркивают его оптимизм, забывши о величине и глубине бетховенского страдания. А между тем, несмотря на безусловно оптимистический строй и полную искренность бетховенской музыки, как раз глубина, величина и страстины бетховенского горя и страдания преодолевают фашистским идеологам насилия и рабства сдвинуть его горизонтом, трубачом «бессмертного сперхчеловечества». Трагизм бетховенской сюиты скимает с его музыке черты идеалистического прекраснодушия и утопического погружения в мечту о будущем человеческом счастье за счет острого ощущения человеческого страдания в действительности. И чем настойчивее слышится в бетховенской музыке зов к борьбе, тем содержательнее и мощнее звучит бетховенском простодушное веселье, почертнутое в неистощимой энергии и вере угнетенного человечества в конечную победу радости, радостной жизни.

Бетховен — строитель грандиозных, монументальных симфоний, Бетховен третьей симфонии, Бетховен симфоний великого народного подвига и радости общения народов, симфоний пятой и девятой, Бетховен, заражающий массы слушателей страстным революционным пафосом, упорным противлением насилию, бурным темпераментом борца за свободу, дорог нам. Дорог как великий мужественный музыкант-гражданин, всем строем своего мышления, творчества, всем трепетом своего чуткого сердца уловивший общечеловеческие ценные устремления своей эпохи и создавший в своей девятой симфонии грандиозный массовый гимн всечеловеческой радости, завоеваний могучей борьбы.

26 марта 1937 г.

ШУБЕРТ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Какие самые характерные черты творчества Шуберта? Чистота и импровизационная необсредственность воплощения эмоциональных состояний в музыке, при минимуме рассудочного средоства и задержки между испытанным раздражением и последующей фиксацией его в музыкальных интонациях. Душевная открытость (чуткость и восприимчивость первичной системы) настичку многообразнейшим жизненным впечатлениям. Редкая способность: быть лириком, но не замыкаться в свой личный мир, а ощущать передовать радости и скорби жизни, как их чувствуют и хотели бы передать большинство людей, если бы обладали дарованием Шуберта. Все личное в его музыке не воспринимается как *наслаждение личного «я»* над безличной средой и как вспышка людьми своих глубоко субъективных опущений. Личное начало проплывает себя здесь с удивительной скромностью: оно живет сообща и всегда находит выразительный язык, позитивный людям и легко усваиваемый. Но Шуберт, говори о заволливавшем его влечении и говоря по-своему, высказывается ярко, чем сказали бы многие, и тем самым не растворяет себя в какой-то безличной сфере чувствований. Личное остается за ним, поскольку это он, благодаря инстинкту отбора и умению концентрировать в звуках общечеловеческие эмоциональные состояния, передает их в интонациях, волнующих множество людей. Передача эта протекает в неизчезаемых, как цепьчерепана душевная жизнь, мелодических образованиях, пластичных и гибких, легко схватываемых слухом. Эмоционально чуткая мелодия движется на фоне простейших, но колоритных гармоний и мягких тональных сооставлений. Она влечет за собой всю ткань и руководит гармоническими комплексами. Ее источник — песни. Привольные и притяжные линии напевов либо мерно и стройно развертываются, либо прихотливо струются друг за другом. Шуберт не знает ни усталости, ни скучности; он не любит свешить и всегда высказывается вполне и исчерпывающе. Но если перед ним *событие* или *состолие*, требующие интенсивно лаконичной фиксации, он умеет в спливых и стиснутых музыкальных «речениях» выразить все, что надо, и сказать главное и самое важное. Волнующее явление или переживание заставляет Шуберта целиком сосредоточиться и собрать все силы для того, чтобы дополнить его в обобщенных, самых характерных звучаниях. Но все всегда передается Шубертом просто и до наивности непосредственно: и глубокая скорбь, и нежно прихотливое желание, и упорно повторяющийся ритм чьего-либо движения, и пестрое мелькание пререка-

ших явленияй. Однако паничность и непосредственность не препятствуют монументальности стиля лучших шубертовских произведений.

Сделанное далеко не исчерпывает всего харacterного в творчестве Шуберта. Но дело не в подробностях, а в том, что некоторые черты приближают музыку его к современным идеям возрождения мюнха. Для музыки важны сейчас не темы, на которых можно было бы выстригать (искусственно от наличия к тому способностей) музикальные небоскребы, а просто и непосредственные, как суждения, как свободолюбивая мысль, мелодии. Уже давно многие композиторы привыкли больше разговаривать по линиям темы, чем просто высказывать волнующие мысли о жизни и людях, переживающих. За хитроумной работой над разработкой данных тезисов стала забывать о целиности и существенности самих тезисов — того, что подлежит разработке; стали вскрывать содержание ничего не содержащих идей вместо творчества самих идей.

Симфонизму Моцарта и Шуберта изложение было более свойственно, чем обсуждение. Это раз. Как в Моцарт, Шуберт создавал не темы, а песни-мелодии. Это два. Как в Моцарт, Шуберт больше принадлежал всем — окружющей среде, людям и природе, — чем себе, и музыка его была его пением про все, но не лично про себя. Следовательно, как и Моцарт, Шуберт был скорее собирающим вокруг себя явлением, чем стоящей под какой личностью. Это три.

Тяготение современности к Шуберту, заметное всплеску, вполне определяется всем сказанным. Ведь в наши здешние стремления в простой, тревожной и деловой действительности что-то не похожи на американизм с его стрывом от людей и природы по имени «дельчестас» *an und für sich*¹. Если стремления такого рода есть действительные искания простого и непосредственного охвата бытовых явлений и нагнанные раторики, всяких взрывных нагромождений ради уврощения отношений к жизни и людям, то, конечно, в музыке Шуберта перед нами вскрывается подобное жизне-воздушание и, несмотря, на свое историческое отдаление, эта музыка безусловно может сказаться еще много хорошего и ценнего про давний эмоциональный опыт яркой эпохи. Может сказать гораздо больше, чем любые мемуары и записки, потому что она сама звучит, как пестощимо содржательный, эмоционально объективный дневник.

ПРИМЕЧАНИЯ

РАБОТЫ Б. В. АСАФЬЕВА О РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

КОМПОЗИТОР — ИМЯ ЕМУ НАРОД

Статья опубликована оператором в журнале «Советская музыка» (1949 г., № 2). Прочтется по журнальному тексту.

¹ *Капито фибрис* (capitulum fibris. — лат.) — средневековый музыкальный термин, означающий малолитературные поспевания, сохранявшиеся неизменными при обращении их композиторами.

² *Тонический ритм* — ритм, создавающийся чередованием упорных и шеудорных слогов стиха. В данном случае — музыкальный ритм, обусловленный ритмом поэтического текста.

О РУССКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ФОЛКЛОРЕН, КАК НАРОДНОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ НАШЕЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Статьявшаясь опубликована в сборнике статей «Советская музыка» (1963 г., сб. I). Прочтется по тексту сборника.

ОВ ИССЛЕДОВАНИИ РУССКОЙ МУЗЫКИ XVIII ВЕКА И ДВУХ ОПЕРАХ БОРТИНСКОГО

Работа написана в 1923 г. впервые напечатана в сборнике «Музика и музыкальный быт старой России. Материалы и исследования», Т. I. «Академия», Л., 1927.

При первоначальной монографии статья не защищена противоречий. Протесты против обличения для того времени грантовки русской музыки XVIII в. под прикрытием Асафьев в некоторых случаях в самом сокращают ту же ошибку. В самой терминологии работы («баскетрическая эпоха», «александровская эпоха») Асафьев отдает дань периодизации, принятой в дореволюционной историографии.

Работа публикуется с сокращениями.

¹ «Einführung aus dem Serail» — «Похищенные из Сералия».

² «Das Donauweibchen» — «Дева Дунай» или «Дунайская русалка» (опера Каура).

³ Название здесь мелодический символ музыки Глинки «итальянско-русским». Асафьев сильно преувеличивает роль Италии в формировании глубоко национального творчества Глинки.

⁴ В настоящее время обнаружена партитура шестой оперы Бортинского: «Праздество сенаторов».

⁵ «Le belle Arsace» — «Прекрасная Арсак»; «Le déserteur» — «Дезертир»; «Les ailes indiscret» — «Нескромные признания» (оперы Моцарта).

⁶ «Le fils Rient» — «Сын-сонирий» (опера Бортинского).

⁷ «Le Fanciulle» — «Сонды» (опера Бортинского).

⁸ «Nozze di Figaro» — «Свадьба Фигаро».

⁹ «Ermelinde, princesse de Norvège» — «Эрмелинда, принцесса норвежская».

¹⁰ «Le Maréchal Ferrand» — «Маршал Форран».

¹¹ «Sera Padronas» — «Служанка-госпожа» (оперы Перголезе)

ПАМЯТКА О КОЗЛОВСКОМ

Работа написана в 1923 г. Впервые опубликована в сборнике «Музыка и музыкальный быт старой России» («Агатейша», Л., 1927).

1. Несмотря на то, что Асафьев, еще не выделивший тогда материалистическим пониманием историю, придает слишком большое значение «смене растениев», развернув их более характеристика умонастроения русского общества в последние десятилетия XVIII и первых XIX в. содержанию много тонких наблюдений и метких характеристик.

2. Понятие «империализма» Асафьев совершенно произвольно применяет к времени царя Петра I Екатерины II, видимо, подразумевая политику экспансии.

3. «Музыкальный герой» плюсандрийской эпохи — изменяется в лице событий Отечественной войны 1812 г. и царствование демократов.

КОМПОЗИТОРЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Бюджет из героя, издававшейся Московской филармонией под общим заглавием «Русская классическая музыка». Напечатана в 1945 г. Серия предназначалась главным образом для слушателей лекций-концертов «музыкального университета». Но неизбежность изменения и глубина историко-эстетического анализа этой работы Асафьева заставляет перестраиваться рамки концептуальной брошюры, обобщая результаты многих исследований автора, посвященных этой эпохе.

1. В поглощении времени советскими музыковедами создан и опубликован ряд работ по истории русской музыки XVIII века. Среди них пренебрегают называть фундаментальное исследование Т. И. Ливадовой «Русская музыкальная культура XVIII века», т. I и II (М., 1953, М., 1954), написанное А. С. Рабиновичем «Русская опера во Глинках» (М., 1948).

2. Евгений А. П. — талантливый композитор первой половины XIX в. Точные даты его жизни неизвестны. Восемь романов Есаурова переведены Музыкальным издательством в 1950 г., под ред. В. Киселева.

3. Романтизм Жукова составила сборник «Брат», выходивший отдельными выпусками в 1804 г.

4. Оноре Домье (1808—1879) — французский художник-реалист, известный главным образом своими политическими карикатурами.

5. Альбомы Сорока и Стасова, т. е. расхождение их в оценке конкретных художественных явлений, не затрагивает основных принципов реалистического искусства, жаргоничных поборников которого являлись оба великих критика.

КОМПОЗИТОР ИЗ ПЛЕДЫ СЛАВЯНО-РОССИЙСКИХ БАРДОВ — АЛЕКСЕЙ НИКОЛАЕВИЧ ВЕРСТОВСКИЙ

Статья впервые напечатана в журнале «Советская музыка» (1946 г., № 8—9).
Печатается по тексту, опубликованному в журнале.

ВЕЛИКИЕ ТРАДИЦИИ РУССКОЙ МУЗЫКИ

Статья написана в октябре 1945 г. и опубликована в журнале «Советская музыка» (1946 г., № 3). Асафьев подчеркивает в ней жизненность традиций русской народной и классической музыки, их циркуляционное значение для современной советской музыки. Он глубоко анализирует сущность реализма русской классической музыки, всегда обра-щающейся к извращающей судьби.

ИЗ ЦИКЛА «МУЗЫКА МОЕЙ РОДИНЫ»

Цикл состоит из семи статей, посвященных в рукописи следующие названия: 1. Напутство, характеры, быт. 2. Песни, песенности. 3. Природа. 4. О детях и детстве. 5. Русские дни в мистическом тоне. «Небранные труды» Б. О. Асафьева печатаются здесь цикла, кроме последней статьи.

Открывающая цикл статья «Напутство» публикуются впервые, с небольшими со-зданными изменениями.

Статья ставит целью обратить внимание читателя на ряд забытых и полу забытых склонений русской музыки. Основное место в ней уделено древнейшим памятникам русской мелодического творчества — своду культовых национальных памятников русской музыки XVIII и начала XIX в.

¹ Писалась в силу узаконенного обычая порядка исполнения посвящений за первыми спектаклями, способствовавшим сохранности своих мелодий.

² Асафьев различает термины «мелодия» и «мелодик», употребляя первый в более узком смысле.

³ Логос (третий) — «словес», танцы в обобщенном значении.

⁴ Критическая оценка сочинений Бородинского. Глинка обвиняется тем, что выражением дум и чаяний русского народа.

⁵ Авеяново между «итальянцами» в европейской музыке XVIII в. и «капризнической патетикой» или французским дипломатическим (межкультурным) наименем — юноши определенный национальный характер.

О РУССКОЙ ПЕСЕННОСТИ

Статья опубликована в сокращенном виде в журнале «Советская музыка» (1948 г., № 3). Печатается по журнальному тексту.

О РУССКОЙ ПРИРОДЕ И РУССКОЙ МУЗЫКЕ

Статья впервые напечатана в журнале «Советская музыка» (1948 г., № 5). Печатается по тексту, опубликованному в журнале.

РУССКАЯ МУЗЫКА О ДЕТЕЯХ И ДЛЯ ДЕТЕЙ

Статья впервые напечатана в журнале «Советская музыка» (1948 г., № 6). Печатается по тексту, опубликованному в журнале.

¹ Говоря об «автентичности» балета «Щелкунчик», Асафьев, как видно из дальнейшего, имеет в виду глубину его музыкальной концепции, далекую находящей за пределами троицкий балетно-театральной музыки того времени.

РУССКИЙ НАРОД, РУССКИЕ ЛЮДИ

Статья опубликована впервые в журнале «Советская музыка» (1949 г., № 1).

В этой статье Асафьев разрабатывает одну из важнейших и актуальнейших проблем классического наследия — проблему музыкальной характеристики народа и отдельных героев с их индивидуальными и разнообразными характерами. Последнее особенно важно, так как вопрос индивидуальной музыкальной характеристики героев является «презентабельной актуальностью» советской оперы.

² Слова Асафьева, о «создаваемом народом... государственности» можно применить к досоциалистическим эпохам лишь условно, подразумевая под этим не реальные общественные отношения, а отражение в произведениях искусства идей единства народа перед лицом опасности, грозящей родине.

³ Здесь Асафьев слова, как и в других статьях, слишком резко противопоставляет «зодчество» Римского-Корсакова и «прайоры выразимости» Мусоргского, считая вдумчивую реалистическую работу Римского-Корсакова всего лишь «формальными исправленными» произведениями Мусоргского. Попробуйте об этом см. во вступительной статье к комплекту I и III тому «Избранных трудов» В. А. Асафьева.

⁴ Посмотрите на иллюстрации кютюк своей последней оперы, Чайковский несомненно вложил в образ Поланти черты русской девушки, рождающие ее с Татьяной и Лизой. Поэтому ассоциативно упоминание Поланти в данной статье.

О ЧУЖИХ СТРАНАХ И ЛЮДЯХ

Статья была опубликована в сокращенном виде в журнале «Советская музыка» (1953 г., № 12). Печатается по рукописи, с небольшими сокращениями.

Статья затрагивает обширный круг вопросов. Основная ее направленность — показать на примере произведений русских классиков, посвященных образам чужих стран, уважение композиторов к национальным культурам и умение передавать харakterистические особенности этих культур. Но попутно возникает и смешная тема: об отражении в русской музыке образов мировой литературы. Ряд интересных замечаний делает Асафьев и о путях развития русского балета — тема эта была ему особенно близка и как композитору.

¹ В данной статье, как и в других, Асафьев четко разграничивает понятия итальянского классического искусства (включая сюда и народное) и «итальянщицу», понятие

мии под ней, главным образом, исполнительской манерой модных оперных примадонн и премьеров.

Третий тип некоторых эпизодов из жизни Серова об операх Верди был вызван тем же самым предпочтением, которое оказывали театральные администрации пыльнической оперы — в «уходе рукой». Но у Серова есть и искроместные оценки оперных произведений Италии.

С присущим тавасеном профессионализма Чайковского — «есловное при музыке» Серорина никак нельзя согласиться. Научную деятельность Бородина отражалась им исключительно времени, уделявшем ему внимание не в музыке, но никак не на серьезности изложения его композитора.

* Примечанием Асафьева термин «есловное действие» — во всем. Привычнее говорить — «словное действие».

Название статьи Гоголя Асафьевым применено неточно. Цитаты взяты из «Арбекова» (статья «Москва и Петербург»).

ПУШНИН В РУССКОЙ МУЗЫКЕ

Работа представляет собой текст лекции Б. В. Асафьева, прочитанной весной 1946 г. в школе «Пушкинские чтения», в Москве, в зале им. П. И. Чайковского. Речь письменно зарегистрирована 20—22 марта. Была опубликована с некоторыми коррекциями в журнале «Советская музыка» (1949 г., № 6). Печатается по рукописи, с небольшими коррекциями.

Среди всех обращений Асафьева к теме «Пушкин и музыка» данная работа отличается наибольшей законченностью и цельностью концепций.

* Это утверждение противоречит последующей частной оценке сказочных опер Римского-Корсакова. Отличие здесь имеется в виде естественного отличия в восприятии пушкинского стиля композитором-сопраноинто и композитором другой эпохи (что подтверждается и сравнением «Каменного гостя» и «Монарты и Сальери»).

ВЗ КНИГИ «КЛАССИКИ И СОВРЕМЕННЫЕ ПИСАТЕЛИ НА ВЕЧЕРАХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ОБЩЕСТВЕННО-РЕВОЛЮЦИОННЫХ ПРАЗДНИКАХ» (Москва-Волгоградск, 1927 г.).

Большинство публикуемых фрагментов касается отражения русского музыкального быта в творчестве различных писателей. Так как литературные произведения редко привлекаются во внимание при исследовании бытовой музыки, публикующиеся страницы из статьи Асафьева могут быть полезны музыканцам, работающим в данной области.

ГОГОЛЬ И МУЗЫКА

Статья содержит интересный, хотя и не лишился субъективности анализ широчайших русскими композиторами произведений Гоголя. Верно отмечая многие недвижимые особенности музыкальных произведений на основе язвительные сюжеты, Асафьев, однако, слишком подчеркивает в творчестве самого Гоголя элементы мрачной фантастики и гротеска, превращая это и в область музыки. Отсюда, например, неожиданная оценка «Кесарий» Мусорского как произведения, в котором «сплышили жуткий гротеск «Шинок» и «Мертвых душ».

ТУРГЕНЕВ И МУЗЫКА

Статья масштабом, главным образом, музыкальных вкусов самого Тургенева и атмосферы, окружавшей его. Одиско Асафьев даже не исчерпал данной темы. Так, например, отмечая «строгательную привязанность Тургенева к родной песне», он пишет в этом «замечну» тяготению великого писателя к классической музыке, в то время как один лишь рассказ «Песни» дает пресосходовый материал для раскрытия отношения Тургенева к русской народной песне.

КОЛЬЦОВ И НИНИТИН В МУЗЫКЕ

Статья эта является одним из редких примеров проявления интереса к бытовым музыкальным жанрам, в частности — к горюческой песенной лирике, почти совершенно «затерявшейся» дореволюционным музыкоизданием.

БОЛЬШОЙ ТЕАТР

Статья Б. В. Асафьева о Большом театре публиковалась гравюры, в различных версиях. Первый вариант был написан к сочествию существования театра (см. эту дату со дня открытия имен существующего издания в 1825 г.) и напечатан в книге «Московский Большой театр» (М., 1925) под заглавием: «Умственные основы оперы Большого театра».

Второй, расширенный вариант (публикуемый в настоящем издании с небольшими сокращениями) помещен в сборнике «Большой театр СССР» (М., 1947). Фрагмент из него был напечатан в журнале «Советская музыка» (1951 г., № 5) под заглавием: «Большой театр — лучший музыкальный театр мира».

Статья содержит краткий обзор истории исполнительского искусства Большого театра, особенно интересных в разделах, посвященных началу XIX в. и рубежу XIX и XX вв. Юбилейные мазохины статьи не могли не повлиять на характер этого обзора, в котором ощущается некоторое сплошнение противоречий развития театра. В частности, в статье не упомянуто огромное значение монеринских течений начала XX в. в опературе и стиле постановок театра. Не отмечены и трудности преодоления пережитков прошлого в первые годы после Великой Октябрьской социалистической революции.

¹ Справедливо стремясь восстановить заслуги Верстовского в истории русской оперной культуры, Асафьев несколько переоценяет его творчество, в особенности описание опер, написанных после «Аскольдовой могилы».

² Говоря о «рассеянном небережном концепционизме» в «Лиде» Верди, Асафьев разделяет ширеший взгляд на это произведение, рассматриваемое как результат влияний французской и немецкой (выглеровской) оперной традиций на творчество Верди. Видя в этом решительно отвергает современным музыковедам, спрашивая одновременно «Анди» как одну из вершин итальянской национальной оперной школы.

ИЗ КНИГИ «МЫСЛИ И ДУМЫ» ШАЛЯПИН

Статья опубликована в четвертом сборнике статей «Советская музыка» (М., 1945). Печатается по тексту, опубликованному в сборнике.

¹ «In questa tomba oscura» — «В этой мрачной могиле».
² «Ich große nicht» — «Н не сержусь» (текст Гейне).

РАБОТЫ Б. В. АСАФЬЕВА О ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКЕ

ВЕРДИ

«Эскиз монографии»

Краткий свод важнейших событий из его жизни

Публикуется впервые. Написано в 1931 г. В первой своей части («Эскиз монографии») работа, по-видимому, не завершена (изложенные события до 1842 г. включительно). Впрочем, и в таком виде она имеет свою внутреннюю цельность, что ощущал в сам автор (см. последние автобиог.). Особые ранние годы формирования Верди как человека и художника, Б. В. Асафьев скептически далее ограничиваться очень подробным хронографом, содержащим прики харacterистические выдержки из подлинных документов.

¹ «Biographie universelle des musiciens» — «Всебошая биография музыкантов».

² Шесть романсов на итальянские тексты: «Voi l'ascoltare all'urto» — «Не приближайтесь к урию»; «More, Elisa, tu stanco poeta» — «Умор, Элиза, твой усталый поэт»; «In solitaria stanca» — «Вединственном месте»; «Nell'oror di notte ombra» — «К темной ночи»; «Doh'pietala, oh'addeolorata» — «Боне, смущающей, о, скорбящей матери».

³ «Nabucco» — сокращение «Nabucodonosor» — «Навуходоносор».

⁴ Названные четыре романса на итальянские тексты: «Il Tramonto» — «Закат»; «La Lingara» — «Лингара»; «La Sazzacamin» — «Грубочист»; «Brindisi» — «Застолье».

⁵ «Suona la Tromba» — «Звучит труба».

⁶ «Le Roi s'amuse» — «Нороль забавляется», известная драма В. Гюго.

⁷ Речь идет о статье А. Н. Серова «Музикальная хроника» (1855. См. А. Н. Серов. Критические статьи, т. 1. СПб., 1892), где даны характеристики «Микбета» Верди (опера шла в Петербурге под называнием «Савара Сансонеца», как ее и звончест Серов).

Действительно, Серов очень остро критиковал Вергилия, но Серову же приписывают слова ли не «самые превосходительные слова об историческом месте и значении этого выдающегося итальянского композитора: см. особенно статью «Неро и его поэзия» (1882, т. III написанного издания).
* Речь падает об исполнении произведениями Вергилия: *«Quattro pezzi sacri»* — «Четыре духовные концерты» (позднее);
* Речь падает об исполнении произведениями Вергилия: *«Stabat Mater»* — Стабат мать скорбящая, *«Te deum»* — духовный стих (Ave Maria), *«Stabat Mater»* — Стабат мать скорбящая, *«Te deum»* — духовный стих (Ave Maria), *«Lauda alla Vergine»* — «Хвала пресвятой деве», ее текст Данте из *«Commedia divina»* — «Божественной комедии».

ГРПГ

Монография опубликована в 1948 г. Государственным музыкальным издательством со следующими примечаниями: «Настоящее книга является второй редакцией исполнения, написанного в Ленинграде в мае 1941—1942 годов в включении в план следования, написанного в Ленинграде в мае 1941—1942 годов в включении в план робот Государственного научно-исследовательского института театра и музыки».

Будучи последней наработкой на основе работы Б. В. Асафьева о классике порфиринской музыки, написанной монография подтверждает мысли в сообщении ученого о Григе, который всегда оставил за собой один из самых блестящих Б. В. Асафьеву художников. И этот смысл монографии также проясняется с более ранними работами Асафьева: от отложивший в концепциях программных до неопубликованной монографии начавшей 30-х годов и предисловия к романским и читам Грига (Музгиз, 1934): все лучшее из них находят здесь свое развитие.

* Эта ранняя монография (автора: Б. В. Асафьева о Григе выше названо) (мы упоминаем о ней во вступительной статье и в настоящих комментариях). Она содержит минимум о ней во вступительной статье и в настоящих комментариях. Она содержит два авторских листа текста и разные фотографии. Б. В. Асафьев дает здесь общую характеристику творческого коллежа Грига и довольно подробно останавливается на исторической обстановке, в которой жил и работал композитор. При общении метких и характерных определений монографии «блестящий» тому социологизированнию, которое автор сам называет «переписанным», «свободны от него монографию о Григе».

* Нордман Рихард (1842—1866) — гениальный немецкий композитор, близко связанный с нашей прогрессивной деятельности с молодым Григом. См. о нем в тексте монографии дальше.

* Помимо этих мыслей о Григах легла в основу работы Б. В. Асафьева, посвященных великому русскому классику (см. т. I «Иллюстрации к труду» Б. В. Асафьева).

* Наше второе новое издание: П. И. Чайковский. Музикально-критические статьи. Музгиз, 1953.

* Высокочувственное Дебакес о Григе по достоинству проникнуты впрочем монографии Б. В. Асафьева, дальше в тексте монографии (см. стр. 258).

* Gerhard Schieberup... Leipzig. — Герара Шильдеруп и Вальтера Нильса. Биография Эндрю Грига и характеристика его творчества. Изд. К. Ф. Петерса. Лейпциг.

* «The Century — Illustrated monthly Magazine (New-York & London) — Ежемесячный иллюстрированный журнал «Секунда» (Нью-Йорк и Лондон).

* Neue Freie Presse — ведущая газета.

* Речь падает о Григе в четырехтомном сочинении Чайковского — «Модернатор» (1887).

* Этим любопытна мысль Б. В. Асафьева о подлинной связи художника с жизнью, о его общественности входит также слово «самоизменение» выражение в работах о Григах, о Моцарте, о Шуберте (см. публикуемые в настоящем томе материалы о Моцарте и Шуберте).

* «Musikalische Conversations-Lexikon...» — Г. Мейндель. Толковый музыкальный словарь. Популярную ссылку см. дальше в тексте монографии.

* Claude Debussy... E. Grieg. — Клод Де бюссе. Господин Кроши — Антидилетант. Париж, 1927, 3. Григ.

* Упоминается о «первообразно-символической» (подчеркнутое нами) пародийной тавле-монологии Н. Я. Морана.

* «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters» за 1907 г. — Ежегодник музыкальной библиотеки Петерса за 1907 г. — исключено периодическое издание.

* «Die neuen — «Новые знания»; «Die Alten» — «Собрание настоившего».

* См. примечание 14.

* «Das neue Musik-Lexicon... Alfred Einstein. — «Новый музыкальный словарь» по «Словарю новой музыки и музыкантов», написанному А. Эйтлендом-Хаулем, переведенному в переработанном Альфредом Эйтлендом, Берлин, 1926.

* Mendel's «Musikalische Konversations-Lexikon...» («Scandinavische Musique») — «Музикальный толковый словарь». Мюнхен [1870—1879], дополнительный том, стр. 555—557 (Д.-Р. Рози. Скандинавская музыка).

III ОБЛАСТИ ЮГОСЛАВИЙСКОГО НАРОДНОГО МУЗЫЦИРОВАНИЯ И ВЗАИМОСВЯЗИ РУССКОЙ И СЛАВЯНСКОЙ МУЗЫКИ

Статья напечатана в журнале «Советская музыка» (1966 г., № 5—6).

Читавшие мне предисловие к ряду аудиокассет очерков о музыке славянских стран. Был осуществлен лишь один («О народном музенировании Югославии»), публикуемый в настоящий момент.

Назначение статьи определено типом ее изложения: это ряд «мыслей и догадок», предполагающих дальнейшее разработку.

Начатаася по тексту, опубликованному в журнале.

ШОНЕН В ВОСПРОИЗВЕДЕНИИ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Статья опубликована в журнале «Советская музыка» (1966 г., № 1).

Понимая основную тему, статья содержит ряд интересных портретов зарубежных русских композиторов, с которыми лично встречался Асафьев.

Начнется по тексту, опубликованному в журнале.

* **Альфред де Мюссе** (1810—1857) — французский писатель, поэт и драматург.

* **Жан Делакруа** (1799—1853) — французский художник, один из близких единомышленников Шопена.

* **Гене Гольбейн младший** (1497—1543) и **Альбрехт Дюрер** (1471—1519) — немецкие художники. Упоминаются здесь гравюры «Рыцарь и Смерть» приписываемые Дюреру; аналогичные образы есть в цикле гравюр Гольбейна «Пляски смерти».

* **Франциско Гойя** (1746—1828) — великий испанский художник-реалист.

* **Ганслик** — немецкий музыкодев демонстративного направления. Говоря о «анализистическом» Лядова, Асафьев применяет этот термин не в прямом его смысле, а для характеристики выпадения Лядовым логики музыкальной формы.

* **Анри С. П.** — художественный деятель начала XX в., организатор «русского сезона» в Париже и ряда художественных выставок.

* Сравнением с «народной» живописью Сомова Асафьев стремится особо подчеркнуть праздничность, красочность вальса Шопена.

МАЗУРКИ ШОПЕНА

* Статья опубликована в журнале «Советская музыка» (1967 г., № 3).

Основная ее цель — показать широту образов в мазурках Шопена, которые Асафьев справедливо считает наиболее демонстративным жанром в творчестве композитора. Важно, что вопрос о народности мазурок Асафьев не сходит только к использованию фольклорных элементов, показывая отражение в них и многообразных национальных явлений польского народа, и выражение лирических чувств композитора.

Начнется по тексту, опубликованному в журнале.

* **Клод Лоррен** (1600—1682) — французский художник-пейзажист.

* **Барбizonцы** — французская живописная школа середины XIX в., особенно известная пейзажами и изображением животных сцен из открытого воздуха («скеллеры»).

* **Грел** (1726—1805) — французский художник, прославившийся живописными картинами и портретами.

* **Сенанкур** (1770—1846) — французский писатель. Его роман «Оберманн» (1804) — один из первых образцов романтизма в литературе.

* Говоря, что Шопен «восходит» в Париж, Асафьев конечно переоценивает его роль. Однако Париж 1830-х годов был действительно не только художественным центром Франции, но и одним из крупнейших центров мирового искусства, привлекавшим художников различных национальностей. Именно в Париже Шопен познакомился с целым рядом поэтов, живописцев и музыкантов.

* **Ванье** (1684—1721) — известный французский художник.

* См. примеч. I к предыдущей статье.

* **Малый Троянен** — миниатюрный дворец-павильон в Версальском парке. Построен архитектором Гебрилем в 1762—1768 гг.

* **Essai** — опыт.

10 * **«C'est le ton qui fait la musique»**. — Это тон, который делает музыку.

* 11 Античный миф о похищении Антом мышь Персефоны, дочери богини плодородия Деметры, и о ее счастливом возвращении ее из подземного царства на землю — символизирует смысл пролога года. С тем же кругом представлений в славянской мифологии были связаны пульты богини Мароды.

* 12 **Монумент** — движение.

* 13 **«Spectre de la rose»** («Видение розы») — балет, ставившийся в «русских санктках» в 900-х годах в Париже.

О НАРОДНОМ МУЗИЦИРОВАНИИ ЮГОСЛАВИИ

Статья напечатана в журнале «Советская музыка» (1967 г., № 1 и 2). Приведенная интерпретаций историко-документальный материал о народном музенировании. Асафьев в этой статье ставит в ряд линий теоретических вопросов: о формировании единства, о симбологичности музыки южно-европейских народов, несмотря на свою турецкого языка, а другую сторону — о естественных связях ее со всеми культурами Средиземноморья и Аравии.

Вместе с тем статья не лишена противоречий. Хотя Асафьев и говорится о том, что ее слоган «запись — музыка», но все же известна тенденция перевода на языки народной музыки в «убийственном, импрессионистском лирическом» плане. В концепции Асафьева народная музыка изображена как «важнейшее явление в истории культуры, а иногда и в самом подходе к материальному и духовному наследию народа».

Статья начата по тексту, опубликованному в журнале.

«Нельзя согласиться с оценкой роли Грига как композитора, претворявшего опыт народной музыки в «убийственном, импрессионистском лирическом» плане. В концепции Асафьева народная музыка изображена как «важнейшее явление в истории культуры, а иногда и в самом подходе к материальному и духовному наследию народа».

* «Лебеди» («Баллада») — борьба за освобождение родины от турецкого ига.

* «Килеми» — так назывались в Боснии крестьяне, работающие на арендованный у помещиков земле.

* «Гратовская битва», в которой турки были полностью разбиты славянами, произошла в 1858 г., незадолго до погибели Н. А. Анаксакова.

* Подчеркнутое интонации — от фольклора — особый жанр народных песен горных Швейцарии и некоторых других стран. Для большей характеристики концепции изображено в отрывке высоким, фальшивым регистре.

ЛНАЧЕК, КОВАК, ФЕРСТЕР, СУН

Данные очерки являются фрагментами из работы «Чешское музыкальное возрождение» (Ленинград, 1942, рукопись).

Очерки эти посвящены четырем выдающимся деятелям чешской национальной культуры второй половины XIX и начала XX столетия. При всем лаконизме они дают чрезвычайно ясную и верную характеристику творческого облика и творческого метода каждого композитора. Публикуются впервые, с необычайными сокращениями.

* «...в Европе...» — Асафьев употребляет немецкую транскрипцию названия города Брюно.

* «Катя Кабанова» — «Катя Кабанова».

* Пионерия в жанре некоторых эпизодов — «Женитьбы».

* «Люди вспомогательные» — «Люди-путешественники; «Ее Макропулос» — «Дело Макропулоса»;

* «Затмение» — «Затмение».

* «Воты в танце в здании» — «Стихотворение в звуках на пятнадцать частей».

* «Баллада» — «артистическое».

МУЗЫКА ФРАНЦУЗСКОЙ БУРЖУАЗНОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Впервые изначально в 1930 г. под метанием глава и русскому переводу книги Карла Абсолюма «История западноевропейской музыки». Восторгается по второму, исправленному изданию книги (Музыка, 1938). Порядку с публикуемой главой Б. В. Асафьев склонялся к называнию этого еще роли существенных добавлений, общий смысл и название которых мы охирятировали во вступительной статье. Данный глава пож- французской буржуазной революции 1789 г.

* «Chant du départ» — «Покорная песня».

* «Chant national au 14 juillet» — «Национальная песнь 14 июля».

Париже, основанные в XVIII в.

* Концерты любителей, другие концерты любительские, определенные концертные цели в

* «Concerts des Amateurs» — Концерты любителей, другие концерты любительские, там же.

* «Six sonates ... la basse continue» — «Шесть квартетных сочинений или галантных ве-

* «Alouette fugitive» — «Газзара de Nancy» — «Скорбный марш для траурных поче-
дей, которые будут возданы по итогам Февральской 20 сентября 1790 года душам граж-
дан, павшим в гражданской войне».

* «Cantame Pierre ... Musique Révolution Française» — Констант Пьер. «Музыка, использующаяся на национальных празднествах французской революции».

МОНАРХ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Опубліковано за підписю «Ігоря Глебова» в журналі «Современная музыка» (1927 р., № 25).

Все статьи пронизаны публицистическим пафосом: Б. В. Ассефьев убежден в горячо пропагандируемой им чистой обнинской, всецело характеризующей для искусства Моцарта, идеалистической стремлением современных композиторов, находящихся в пику модернистам.

³ Крупнейший в этом темпе («внупо-энергия», «внупо-формы» и т. д.) еще весьма азартен от формалистической и «инструментальной» фразоведии, распространенной в музыкальной «20-х» годов. Однако по существу речь идет о том, что Модест Беконструировал многое, уловив и претворив из вытекающих в это время музыки, что он описал на широкую пурпурную музикальную практику.

² Подчеркивается у Моцарта «математика яичной фантастесности». Асафьев снова противопоставляет это искусство письменной публицистической тому творчеству (но не отрицая индивидуальные качества художественной лирики).

³ Слова Асифова о «концептуальной культуре» в русской музыке отнюдь не следует понимать как отрицающие ее национальной самобытности.

БЕТХОВЕН

(1827-1927)

Опубликовано за подписью «Игоря Глебова в Сборнике: «Бетховен (1827—1927) К 100-летию со дня рождения Государственной академической филармонии имени царя Константина Павловича и 100-летию со дня рождения Бетховена в сопровождении стодцати годовщины его смерти». Национальная Гос. акт. филармония. Л., 1927. Перев. работой Б. В. Аласфова (Игоря Глебова) в Сборнике посвященном две статьи: А. Луначарского — «Что живо для нас в Бетховене» и П. Пономарюко — «Бетховен в переводах».

Наиценическим сбирнико и местом в неё монография Асафьева объясняется ее общий замысел, форма и подбор материала. Так, Асафьев сорготворческими винами на личной стороне биографии Бестховена не углубляется в характеристику общественно-исторической обстановки, в которой жил и творил гениальный композитор; эти вопросы были отнесены в статью П. Попницкого. Оставшиеся отдельные произведения Бестховена, Асафьев подчиняет выбор их тем конкретными программами, которые были изложены Ленинградским филармонией. Написание работы определяется формулой со, т. е. соединение краткого описания с аннотациями отдельных произведений в различных эпохах.

¹ Речь идет об одной из самых сложных страниц в личной биографии Бетховена: великий композитор вложил все свое сердце в исполнение скончавшего долга, а его подопечный — племянник — оказался совершенно недостойным племяннических забот и не принес Бетховену ничего, кроме тяжких горечей.

⁴ Имеется в виду сборник XVIII в. «Собрание народных русских песен с их глаголиками. На музыку положены Иваном Пречи. Печатано в типографии Григория училыши. СПб., 1790.

Из этого сборника, в составе которого большую часть участия принимал Н. А. Львов, Бетховен почерпнул темы для своих «русских» квартетов, посвященных А. К. Радзиминскому.

³ Нельзя забывать также о выдающемуся мировом значении русской классической школы (мачинская с Глацики) в истории языка узвертюры.

НАСЛЕДИЕ БЕТХОВЕНА

Статья опубликована в газете «Известия» от 26 марта 1937 г. за подписью «Б. Асприев (Игорь Глебов), заслуженный деятель искусств. Является ярким образцом публицистического выступления в борьбе за подлинного Бетховена, великого немецкого художника, близкого всему прогрессивному человечеству».

ДУБЕРТ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Опубликовано в журнале «Современная музыка» (1927 г., № 26) за подписью
Ильи Глебова.

Попробуйте статье «Монпорт и современность», настоящая статья пройдёт тем же публицистическим пылом: на примере Шуберта Б. В. Асафьев противопоставляет живописное, реалистическое искусство формалистическому конструированию «музыкальных побескровий». Тем самым Асафьев ставит в крестоцето, глубоко общительного художника в пример своим современникам, для которых — с полным основанием для тех лет — он видел реальную опасность отрыва от жизни.

Ag und für sich — como no se ve

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абдукадир М. 258, 288
 Аверин Ю. 171, 174, 175
 Адан А.-Н. 333
 — «Нежность», балет 333
 Аксаков Н. С. 206, 352, 353, 474
 Аксаков Н. С. 103
 Аксаков С. Т. 104
 Александр I 35, 39
 Алмазова 213
 Альгани Н. К. 170, 171, 174
 Алибеков А. А. 9, 20, 28, 43, 47, 48, 54,
 56, 57, 60, 85, 152
 — «Амадеят-Бух», опера 56
 — «Кавказский пленник», опера 56
 — «Лучшая ночь для Домовьев», опера
 47, 56
 — Сборник из 25 украинских песен 56
 — «Соловей», роман 10, 47, 54, 85, 152
 Амичис Д. 239
 Амгерев Г.-Х. 85, 133, 261, 270, 280,
 284, 363
 — «Соловей», сказка 85
 Амизенера А. 212
 Ампсоновна 220
 Амичис Е. В. 338
 Амисонский Н. Ф. 363
 Амелина Е. Е. 179
 Аренский А. С. 107, 139, 143, 176, 255
 — «Баллада о юноше», балет 138, 139
 — «Иглы и Дамоныты», опера 143, 176
 Аррибацье О. 229, 231, 233, 234
 Артемьевский С. С. 172
 Арнунессон Т. 294
 Афимьев А. Н. 360

 Балагети 207
 Балаш Ф. 212
 Байбеков Д.-Г. 129, 130, 132, 222, 311,
 362
 — «Изюк» 311
 — «Норер» 381
 — «Манфред» 311, 361, 366
 Байструм Л. 207, 220
- Болонкин М. А. 41, 56, 58, 59, 67, 82,
 83, 132, 133, 137—142, 145, 159, 160,
 206, 257, 308—313, 317
 — «Грузинские песни» («Не мой, краса-
 ющие»), роман 160, 161, 165
 — «Еврейская мелодия», роман 160
 — «Исламизм», восточная фантазия для
 фл. 138, 140, 141, 310
 — «Поступление», роман 160
 — Концерт в-ной для фортепиано с
 оркестром 160
 — «Король Лир», музыка и триады
 В. Шекспира 132
 — «Обобами, понсусы», роман 160
 — «Оძелью кони», роман 160
 — «Лессы Солнца» («Москви плывет в
 тих и спокойствии»), роман 139
 — «Песни золотой рыбки», роман 140
 — «Песни старинки», роман 160
 — «Приди ко мне», роман 160
 — Симфонии 83
 — «Слушу ли голос твой», роман 140
 — «Ты и рвется душа», роман 160
 — «Томир», симфоническая поэма 140,
 141, 310
 — Увертюра на темы русских песен 82
 Балетты 220, 221, 223
 Балеттири 239
 Бальзак О. 319
 Балтийцев А. О. 162, 163
 Баратов Л. В. 179
 Барыкин Е. А. 279, 291
 Баренц А. 208, 210—212, 214, 218,
 220, 221, 227
 Баренц Д. 221
 Барецки М. 214—216, 220, 221, 366
 Баррова В. В. 179
 Бартон Ф. 357
 Барш А. Н. 171
 Басси 217
 Батюшков Н. Н. 60, 61, 128, 277
 — «Гезиод и Омир — соперники» 60
 — «Память сердца» 277

* Составил В. А. Киселев.
 Цифры, набранные прямым шрифтом, указывают страницы текста В. В. Астафьева;
 изображенные курсивом — страницы вступительных статей и примечаний.

- Бах Н.-С. 51, 293—295, 297, 298, 299,
 251, 252, 360, 391, 394, 400
 — «Бранденбургские концерты» 198
 — «Дорогие мои» 198
 Бах Ф.-Д. 401
 Беннигтон В. 14, 41
 Беннигтон С. 237
 Беннигтон В. 157, 168, 215, 268, 398
 — «Норма», опера 215
 — «Сомнамбула», опера 215
 Бельмондо 213
 Бельский В. П. 178
 Бельсон О. 283
 Берлинг П.-И. 55, 189
 Берн А. 195, 195, 199, 201
 — «Воин», опера 291
 Бероузский М. С. 72
 Бернко Г. 58, 105, 168, 176, 192, 195,
 199, 251, 319, 334, 371, 373, 374, 377,
 378, 399
 — «Реквием» 373
 — «Грауэр и Траумфольская симфония»
 373
 — «Троица», опера 168
 Бершадотт Ж.-Б.-Ж. 389
 Берто А. 377
 — Марина 377
 Бессол В. Ч. 102
 Бестумов (Марлинский) А. А. 56
 — «Амазон-Бон» 56
 Бехкович И. 383
 Бехкович Л. 25, 36, 51, 55, 67, 185, 192—
 200, 202—204, 235, 252, 255, 275, 302,
 303, 367, 371, 372, 377, 378, 380, 382—
 396, 419
 — «Афинские развалины», увертюра
 G-dur (оп. 113) 396
 — «В этот мрачный миггин», песня 185,
 415
 — Квартеты 367
 — Концерт № 1 C-dur (оп. 15) для ф. п.
 с оркестром 397, 398
 — Концерт № 2 B-dur (оп. 19) для ф. п.
 с оркестром 397
 — Концерт № 3 c-moll (оп. 37) для ф. п.
 с оркестром 398
 — Концерт № 4 D-dur (оп. 58) для ф. п.
 с оркестром 398
 — Концерт № 5 E-dur (оп. 73) для ф. п.
 с оркестром 398, 399
 — Концерт Es-dur (рациональ) для ф. п.
 с оркестром 397
 — Концерт D-dur (исоконечный) для
 ф. п. с оркестром 397
 — Концерт D-dur (оп. 61) для скрипки
 с оркестром 397, 399
 — «Королева», увертюра C-dur (оп. 62)
 36, 396, 398
 — «Король Стефан», увертюра E-dur
 (оп. 117) 396
 — «Леопольд № 1», увертюра C-dur
 (оп. 138) 396
 — «Леопольд № 2», увертюра C-dur
 (оп. 72) 396, 397
 — «Леопольд № 3», увертюра C-dur
 (оп. 72a) 396, 397
 — Lieder 39
- «Нимфеусей», увертюра C-dur (оп.
 115) 396
 — «Осенние дожди», увертюра C-dur
 (оп. 126) 396
 — «Прометей», увертюра C-dur (оп. 43)
 396
 — Симфония № 1 C-dur (оп. 21) 386, 389
 — Симфония № 2 D-dur (оп. 36) 389
 — Симфония № 3 E-dur (оп. 55) 385—
 387, 389, 405
 — Симфония № 4 B-dur (оп. 60) 385,
 390
 — Симфония № 5 g-moll (оп. 67) 385—387,
 390, 391, 393, 398, 405
 — Симфония № 6 «пасторальная» F-dur
 (оп. 68) 387, 391
 — Симфония № 7 A-dur (оп. 92) 386,
 391, 392
 — Симфония № 8 F-dur (оп. 93) 387, 392,
 393
 — Симфония № 9 d-moll (оп. 125) 385,
 387, 393, 394, 400, 406
 — Соната f-moll (оп. 2, № 1) для ф. п.
 400
 — Соната C-dur (оп. 2, № 3) для ф. п.
 401
 — Соната c-moll (оп. 10, № 1) для ф. п.
 398
 — Соната c-moll «истатическая» (оп. 13)
 для ф. п. 398, 401
 — Соната E-dur (оп. 14, № 1) для ф. п.
 401
 — Соната eis-moll «злумная» (оп. 27,
 № 2) для ф. п. 401, 402
 — Соната G-dur (оп. 31, № 1) для ф. п.
 401
 — Соната Es-dur (оп. 31, № 3) для ф. п.
 402
 — Соната F-dur (оп. 54) для ф. п. 402
 — Соната Fis-dur (оп. 78) для ф. п. 402
 — Соната B-dur (оп. 168) для ф. п. 402
 — Соната c-moll (оп. 111) для ф. п. 402
 403
 — Струнные квартеты 387
 — Городническая месса D-dur (оп. 123)
 390, 394
 — Фантазии c-moll (оп. 80) для ф. п.
 с сопровождением оркестра и хора 399,
 400
 — «Фидесно», опера 255, 396, 397
 — «Шотландские весны» 200, 395
 — «Эгмонт», музыка к трагедии Г. Гёте
 200, 394—395
 — «Эгмонт», увертюра f-moll (оп. 84)
 396
 Бегловсон И. (дол) 383
 Бегловсон М. 383
 Бибиков Г. 43
 Биз Ж. 126, 128, 168, 179, 193, 195, 198,
 306, 371
 — «Кармен», опера 128, 179, 180, 193,
 306
 Бирбум О. 386
 Бисмарк О. 226
 Бовариберг П. Н. 172
 — «Гуиньи», опера 172
 Бландин Ш.-А. 376
 — «Double quatre-symphonie» 376

- Балак А. А. 106, 316, 363
 Балашовская Ф. М. 182, 188, 206, 310,
 312, 317—319
 Балакович А. В. 170
 Балакирев 172
 Балто А. 176, 178, 232—238, 248
 — «Норин», опера 236
 Банзайли 213
 Барон 222
 Барошин Н. А. 7, 12, 49, 52, 56, 58, 63,
 65, 67, 77, 79—81, 93, 94, 112, 114,
 117—120, 122, 132, 137, 139, 141, 143,
 144, 172, 177, 181, 182, 195, 315, 414
 — «В Средней Азии», симфоническая
 картина 143
 — «Дали берегов отчизны дальний», по-
 романс 141, 144
 — «Нина, Петра», опера 52, 64, 65, 79—
 81, 93, 94, 112, 114, 117, 118, 120, 137,
 172, 177, 180, 187, 190
 — «Симфония № 2 «Богатырь»
 и подл. 65, 118—120
 — «Симфония № 3 а-моль, исконечная»
 65, 315
 Барроу Р. 213, 214
 Баршаник Л. С. А. 9, 25, 28—34, 5, 57
 60, 70, 72—74, 411
 — «Альбино», опера 30
 — «Известок Фабиан», опера 30
 — «Красота», опера 30
 — «Соловья», опера 31, 32, 34, 411
 — «Смычко-струнник», опера 31—34, 411
 Батюкши В. П. 126
 Батюкши дж. 229
 Барнис И. 193, 195, 199, 255, 275, 302,
 303, 316, 360—362, 364, 368
 — «Совы» 316
 Барнис Г.-М.-И. 273, 285
 Барум И. 172
 Барумский В. 339
 — «Путешествие от Триеста до С.-Ке-
 тербурга в 1810 году» 339
 Баруммер А. 193
 Барум М. 270
 Барум М. 248
 Барумль Ф.-Л. 183
 Барумль Нав. П. 159
 Барумль Петр П. 163
 Барумль С. К. 13, 27, 30
 Барумль О. 245—247
 Барумль Е. 243, 247, 270, 273, 275, 276,
 278, 284, 287, 288
 — «Одно из приключений» 275
 Барумль 220
 Барумль Г. 223
 Барумль Р. 25, 134, 170, 176, 193, 195,
 197, 203, 234, 236, 246, 249, 251, 371,
 377, 378, 380, 392, 394, 399
 — «Валькирия», опера 180, 197, 198
 — «Избранник», опера 394
 — «Любимая», опера 179
 — «Мастер-камнерез», опера 180, 197
 Вайл 221
 Барумль А. Е. 9, 43, 54, 57, 60, 62, 159,
 160
 — «Глаза», роман 160
 — «Красный саррафт», роман 54
 — «Огедилю жопин», роман 160
 — «Портретчик дорогой», роман 159, 160
 — «Ты и россыпь пущин», роман 160
 — «Что залумнилось, зоревитое листин»,
 романс 53
 — «Цыганка пенина», книга 43, 57
 Басилевко С. Н. 180
 — «Люсиф Прекрасный»,балет 180
 — «Сын солнца», опера 180
 Басильев Ф. А. 85, 89
 Басинец В. М. 289
 Башинец В. М. 173, 179
 Батто А. 323, 417
 Бебер К.-М. 49, 166, 193, 195, 199, 266
 — «Любимый стрелок», опера 166
 Беннион Э. Ф. 245
 Беннион Г. И. 158
 — Скептический фантазия на лас романса
 А. Варяжского 158
 Верди Дж. 168, 169, 175, 178, 179, 193—
 195, 199, 202, 203, 207—230, 248, 253,
 262, 366, 380, 414—416
 — «Ave Maria» («Легенда духовных
 страж») 233, 238, 416
 — «Анже», опера 168, 175, 179, 228—
 234, 415
 — «Альциона», опера 221
 — «Арлекин», опера 221
 — «Азилла», опера 215, 221
 — «Бал-маскарад», опера 223, 228
 — «Белльта», роман 221
 — «Бывший при Лессинге», проект опера
 221, 222
 — «Боже, спаси иск., о, скорбящая ма-
 терь» 220, 415
 — «В уединенном месте», роман 220,
 415
 — «Две Фосфории», опера 221, 223
 — «День царствования» («Минимый Став-
 пилав»), опера 215, 216, 232
 — «Док Карлос», опера 225—227, 230,
 233, 234
 — «Жизнь я'Арк», опера 215, 221
 — «Златая», роман 221, 415
 — «Застольная песня» 221, 415
 — «Звучит труба», гимн 222, 415
 — «Иерусалим», см. «Лембидрии»
 — «Ильинин», роман 221
 — «Из темной почвы», роман 220, 415
 — Концерт для пения с оркестром 213
 — «Король Лир», проект оперы 222—225
 — «Корсар», опера 221, 222
 — «Лизандра», роман 221, 415
 — «Любовь», опера 215, 221
 — «Любовь Минлера», опера 222, 223
 — «Макбет», опера 221, 222, 225—227,
 415
 — «Панахидоносор», опера 202, 210,
 215—219, 221, 223, 415
 — «На приближайши к урчи», роман
 220, 415
 — «Нокиари, для пения с флейтой» 221
 — «Оберто граф Сан-Бонифацио», опе-
 ра 213—215, 220, 235
 — «Обольщенные», роман 221
 — «Остяко», опера 168, 180, 232—238,
 238, 262

- «Peterмол», хор 233
- «Разбойники», опера 221
- Речицки памяти Мандзюши 230, 231
- Речицки памяти России 227, 228, 230
- «Риголетто», опера 180, 210, 221—223, 225, 234
- «Норесте», опера 214
- «Спящая судьба», опера 221, 225—233, 234
- «Сицилианская испанская» («Юноша из Гуммы»), опера 224
- «Страховик», опера 221, 222, 225
- «Столица мать скорбящий» 238
- Струнный квартет 230, 231
- «Тебе, Бога, хвалы», 238, 418
- «Троянцы», опера 168, 210, 221, 223—225
- «Трубадур», опера 180, 210, 223, 224
- «Грубчица», романс 221, 415
- «Умер, Элиза, твои усталый поэзия, романсы 220, 415
- «Фантастика», опера 209, 235—238
- «Кавалер пресвитой девы», 238, 415
- «Эрзянь», опера 221, 227
- Воронин К. 207, 208, 214, 220, 227
- Воронин М. 239
- Воросий О. 341
- Воротников А. Н. З. 19, 20, 28, 43, 47—49, 53, 57, 59—62, 74, 75, 148, 162—167, 203, 242, 307, 412, 415
- «Альбомное москвичи», опера 10, 20, 48, 49, 59—62, 74, 162, 164, 165, 167, 415
- «Бабушкины «вопуги», музыка и водевлю 162
- «Вольный гимн», для соло, хора и оркестра 60
- «Виды, или двенадцать спящих дев», опера 48, 57, 166
- «Восторг воинов», канцата 60
- «Громобой», опера 48, 57, 61, 162, 167
- Кантата с речитативами, арфами, хорами и оркестром для открытия Общества любителей русской народной словесности 60
- «Пап Твердюковский», опера 48, 57, 62, 166
- «Лицез во ступе русских воинов», для соло с хором 60
- Пьеса (шопур) для австрийского рожника 61
- «Гордество муз», канцата 60
- «Токи по родине», опера 57, 167
- «Черните птицы», романсы 43, 61, 75
- «Чуровы долина, или Сон наизу», опера 57, 167
- Торжественная увертюра к открытию Московского Малого театра 60
- Фортепианная соната, посвященная Финну 61
- Хоровые строфы к празднованию 100-летнего юбилея Московского университета 60
- Воротников Н. А. 57
- Ворфель Ф. 231
- Вишаро-Горски И. 157, 337
- Висель-Форкин Маг. Ю. 43, 47
- Висель-Форкин Мих. Ю. 43
- Винклер К. 270
- Винце А.-О. 270, 273
- Витториани 220
- Вольтер (Артур) Ф.-М. 375
- Вольф Г. 277
- Воробьев М. А. 120, 173
- Воронин М. Н. 51
- Вистофф А. 60
- Влахимский П. А. 48
- Гало П. 373, 375
- «Пробуждение народа» песни 372, 373
- Гаде П. 246
- Гайди Н. 193—195, 199, 248, 253, 381, 391, 401, 404, 413
- «Сотворение мира», оперетка 213, 214
- Гансен Ж.-Ф. 158
- Ганжеванян Д. 238
- Ганзенштейн Б. 30, 32, 34
- Ganche E. 325
- Ганзлик З. 230, 231, 417
- Гарборг А. 267, 270, 273
- «Langtussa», рассказ в стихах 267, 273
- Гарубелс О.-Э. 304
- Гашинский А. С. 55
- Гаутман М. 245
- Геббелс Х.-Ф. 304
- Гейберг А. 300
- Гейберг И. Л. 300
- «Elverhøy» («Холм алфов»), пьеса 300
- Гейне Г. 95, 151, 186, 270, 279, 282
- «Кроны в сумрак туч синевозим» 270
- «Сосна» 282
- «Стоял я в мрачных мечтаниях» 270
- «Старая песня» 270
- Гендель Г. 118, 178, 248, 249, 378, 391, 394
- Гезальйт А. Л. 51
- Гери Г. 133
- «Дочь короля Рено», пьеса 133
- Гернек А. Н. 24, 337, 338
- «Кто влюблен?» 337
- Гете И. 186, 220, 394, 396
- «Элизонда», трагедия 394
- Гесс Г.-К. 73
- «Теория музыки» 73
- Гильмен Г. 376
- «Шесть галантных сонетов для гравюр и восемь беседы между флейтой, скрипкой, басовой виолой и цифрованным басом» 376
- Гиллерштадт А. Ф. 25, 345—348
- Гипплинг Е. В. 309
- Гиглиандино А. 228, 235
- Глазунов А. К. 45, 42, 82, 93, 116, 131, 137, 141, 142, 145, 146, 160, 162, 166, 188, 198, 206, 310, 314—318, 381
- «Вакхическая песня» («Что склоняют весения глас?»), романсы 15, 145, 186
- «Времена года», балет (оп. 67) 316

- № 1 «Зимы» 316
 — «Из средних лет», сюита (оп. 79)
 — «Лесные спириты» — инструментально для бархата с оркестром песня «Трех» из цикла «Лесы и испанские смерти». М. Мусоргского 316
 — «Лесные трубадуры» для инструментального оркестра (оп. 71) 316
 — «Любовь», балет (оп. 57) 93, 148, 315
 — «Симфонии № 3 D-dur» (оп. 33) 82
 — «Симфония № 5 E-dur» (оп. 55) 82
 — «Симфония № 7 F-dur» (оп. 97) 315
 — «Славянка», романсы (нр. 4, № 2) 160
 — Струнный квартет № 4 A-dur (оп. 94) 316
 — «Цара Нурейкин», музыка к пьесе К. Р. 316
 — «Шоненгейм», сюита (оп. 46) 314, 333
 Гайдн А. А. 123
 Глинка М. И. 7—10, 15, 21, 22, 24, 26—
 29, 41, 42, 44—47, 49—52, 54, 55, 57,
 58, 60—63, 65, 67, 70—77, 79—81,
 83—86, 90, 93, 94, 100, 106, 110, 111,
 114, 115, 117, 118, 121—128, 135—139,
 142—150, 152, 155—160, 165—167,
 168—172, 176—178, 181, 182, 185,
 195, 198, 200, 203, 204, 242, 251, 252,
 265, 266, 275, 308, 309, 313, 328, 330,
 337, 341
 — «Арагонская хота», испанская увертюра для оркестра 50, 55, 58, 122—124,
 126, 337
 — «В прозе горят огни желания»,
 романс 144
 — «Вальс-фантазия» для оркестра 42,
 58, 209
 — «Венецианка почты», романсы 42, 58,
 94, 128
 — «Воспоминание о Кастилии», для ор-
 кестра 124
 — «Где наша роза», романсы 144
 — «Если встретусь с тобой», романсы 159,
 160
 — «Каворомон», романсы 84—86
 — «Записки» 66, 126, 148
 — «Изан Суслами», опера 41, 47, 49,
 51, 52, 58, 62, 64, 65, 76, 77, 81, 83,
 94, 96, 110, 111, 114, 118, 125, 138,
 147, 167, 169, 171, 177, 180, 187—190,
 203
 — «Камаринская», сюита для оркестра 41, 49, 58, 77, 79, 337
 — «Князь Холмский», музыка к тра-
 гедии П. Кукольника 42, 52, 58
 — «Не говори, что сердце больно», романс 44
 — «Но искушай», романсы 44, 45
 — «Ночной зефир», романсы 149
 — «Ночь сна» — романсы 386
 — «Ночь в Мадриде», испанская увертюра для оркестра 50, 55, 58, 93, 124,
 126, 127, 337
 — Патетическое троо для klarнета, фагота и фортепиано 58
 — «Паччя Маргаритта», романсы 44, 58
 — «Победитель», романсы 58
- «Прощание с Петербургом», пьеса
 романско 58
 — «Русский и Людвиг», опера 46, 42,
 49—52, 58, 61, 62, 65, 70, 83, 90, 107,
 110, 111, 114, 115, 125, 135—137,
 145—149, 167, 169, 172, 177, 180, 188,
 209, 252, 265, 275, 308, 316, 328, 337
 — Сектет для струнного квартета, пион-
 грабаса и фортепиано 58
 — «Симфонии», романсы 44, 185
 Симоньян Э. Л. пьесы и пьесы и фортепиано 58
 — «Тарас Бульба», неосуществленный
 альбом 156
 — «Только узан и тебя», романсы 157
 — «Финский залог», романсы 58, 94, 128
 — «И здесь, Извилина», романсы 149
 — «Л помни чужое изобретение», романсы
 144, 149, 157
 Гендер И. М. 142
 Гинзбург И. Б. 33, 157, 164, 166, 168, 178,
 Гинзбург И. С. 31
 — «Айвазовская в Азии», опера 33, 157
 — «Бесконечные лирические», опера 166
 — «Оффенбах», опера 157, 164
 Гоберт Ф. 375
 Гоголь Н. В. 52, 54, 75, 76, 137, 138,
 140, 154—156, 189, 364, 414
 — «Арабески» 155, 414
 — «Лесничий» 156
 — «Мертвые души» 90, 155, 156, 188, 414
 — «Москва и Петербург» («Петербург-
 ские записки») 76, 137, 155
 — «О Малороссийских песнях» 75, 78,
 155
 — «Сорочинская ярмарка» 79
 — «Страшная месть» 364
 — «Шинель» 120, 158, 414
 Гойя Ф.-Х. 312, 417
 Голицын И. Б. 394
 Головин Н. С. 177, 179, 180
 Головин А. Я. 240
 Гольбейн Г. (младший) 312, 417
 Гомер 347
 — «Илиада» 347, 348
 — «Одиссея» 322
 Горелкин А. 211
 Горский А. М. 173, 185
 Госсек Ф.-И. 373, 375—379
 — «Гимн марсельцев» 373
 — «Национальная песнь 14 июля» 373
 — Симфония 376, 378
 — «Старобийский марш для траурных поче-
 стей, которые будут возданы на пло-
 щади Федерации 20 сентября 1790
 года лучшим гражданам, павшим в сра-
 жении при Ноосме» 377
 — Струнный квартет 376
 — «Те Деум» 373
 — Трио-сонаты 376
 Гофман И.-К. 314, 316
 Григорьев Н. В. 196
 Грей Ж.-Н. 321, 417
 Гренланд Э. 247
 Греции А.-Э. 31, 33, 134
 Греческий А. Т. 107, 160, 176
 — «В теплый роже замок соловьев».
 романсы 160
 — «Доброты Никиты», опера 178

- Грижемали А. 321
 Грибоедов А. С. 47, 48, 166
 Грин А. (отец) 245
 Грин Д. (брать) 247
 Грин (Хагеруп) Н. (жена) — 245—248,
 266
 Грин (матер) 245
 Грин Э. 21, 198, 193—198, 202—204,
 240—306, 314, 335, 337, 360, 366,
 416, 418
 — «Бланши в-пол» для ф. п. (оп. 24) 251,
 255, 265—267, 304, 305
 — «Богомил», демонстрация с оркестром
 (оп. 42) 247, 276
 — «Вальс-шансон», две пьесы для
 ф. п. (оп. 37) 260, 261
 — Вариации на темешинскую тему для ф. п.
 245
 — «Возвращение на родину», для пения
 с оркестром (оп. 31) 247, 276
 — «Две мелодии», для струнного оркес-
 тра (оп. 53, № 2) 262
 — Детские песни (семь, оп. 61) 273, 282
 — Концерт о-пол (оп. 16) для ф. п. с
 оркестром 247, 260, 266, 271
 — «Лирические пьесы» для ф. п. (оп. 12)
 260, 262—265
 — № 1 «Арктизас» 260, 264
 — № 2 «Вильса» 260
 — № 3 «Песни сторожа» 265
 — № 5 «Народный позен-дума» 260
 — № 7 «Альбомный листок» 260
 — «Лирические пьесы» для ф. п. (оп. 38)
 260
 — № 4 «Hallings» 260
 — № 5 «Springländs» 260
 — «Лирические пьесы» для ф. п. (оп. 43)
 260
 — № 1 «Бабочки» 261
 — № 2 «Однократный странник» 261
 — № 3 «На родине» 261
 — № 4 «Птички» 261
 — № 5 «Эрос» 261, 291
 — № 6 «Вечная» 261
 — «Лирические пьесы» для ф. п. (оп. 47)
 260
 — № 1 «Вальс-экспромт» 261
 — № 3 «Мелодия» 261
 — «Лирические пьесы» для ф. п. (оп. 54)
 262, 292
 — № 1 «Юный постух» 262
 — № 2 «Крестьянский марш» («Gan-
 gore») 262, 263
 — № 3 «Шествие троллей» 262
 — № 4 «Нонкорн» 262
 — № 5 «Скорц» 262
 — № 6 «Колонельский зонк» 262, 292
 — «Лирические пьесы» для ф. п. (оп. 57)
 262
 — № 5 «Она танцует», скрипко-валс
 262
 — «Лирические пьесы» для ф. п. (оп. 62)
 262
 — № 1 «Сильфиды» 262
 — № 4 «Ручей» 262
 — № 6 «Родина» 262
 — «Лирические пьесы» для ф. п. (оп. 65)
 263, 265
- № 1 «То было в моей юности» 291
 — № 2 «Крестьянская поэма» 265
 — № 3 «Тоска» 263, 264
 — № 5 «Соловьи» 262
 — № 6 «В тепле бледницы» 263, 265
 — № 6 «Свадебный день в Трольд-
 хаусене» 263
 — «Лирические пьесы» для ф. п. (оп.
 68) 263
 — № 4 «Вечер в горных высотах»
 263
 — № 6 «Меланхолический вальс»
 261, 263
 — «Лирические пьесы» для ф. п. (оп. 71)
 264, 265
 — № 1 «Это однажды было» 265
 — № 2 «Летний вечер» 264, 265
 — № 3 «Коваль» 262, 264
 — № 4 «Тишина лета» 264, 265
 — № 5 «Hallings» 264, 265
 — № 6 «Мимо» («Forbis») 264, 265
 — № 7 «Отзвуки» 264, 265
 — «Норвежские пьесы», для ф. п. (оп.
 63) 264, 287
 — № 1 «В первом скрипке» 265
 — № 2 «Крестьянский танец» 265, 285
 — «Норвежские танцы» («Северные тан-
 цы и народные пьесы») (оп. 17) 254,
 255, 267, 272, 286
 — № 1, 3, 7, 20—«Springländs»
 266
 — № 4 «Нильс Таллебюрен» 285
 — № 5 «Танец из Польстера» 266
 — № 6 «Песни невесты» 266
 — № 8 «Grisen...» 286
 — № 10 «Песни женихов» 266
 — № 11 «Горническая песня» 266
 — № 14 «Покоромый колес» 266
 — № 15 «Последняя забытая ночь»
 286
 — № 17 «Я знаю маленькую девочку»
 286
 — № 18 «Юмореский танец» 288
 — № 19 «Нёйе Dalen» 286
 — № 23 «Крестьянская песня» 286
 — № 24 «Песни невесты» 286
 — № 25 «Свадьба воронов» 286
 — «Норвежские танцы» для ф. п. (оп.
 66) 264, 265, 287—290, 292, 301
 — № 1 «Kulok» 290
 — № 2 «Большой промах» 291
 — № 3 «На Востоке царствовал па-
 кий король» 292
 — № 5 «Båndlåt» 291
 — № 6 «Lok, og Båndlåt» 290, 291
 — № 7 «Lok» 291
 — № 8 «Lok» 291
 — № 9 «Мал был парень» 291
 — № 10 «Зима там с ней повенчана-
 ела» 292
 — № 11 «Песни-сказки о двух ко-
 рушках» 292
 — № 14 «J. Ola-Dalom I Ola-Kjøpm»
 292
 — № 16 «Маленький Астрид» («No
 vesle Astrid vor») 292
 — № 18 «Игры охваченный мыслями»
 («Tungsige») 290—292

- № 19 «Напольный» 293
 — «Норвежские народные танцы» («Scandinavian folk dances») № 1 (п. 72) 250, 254, 261, 265, 267, 278, 283, 287—290, 293—391, 393, 395, 397
 — № 1 «Свадебный марш» 294
 — № 2 «Принцесса» («Принцессы роз») 295
 — № 3 «Свадебный марш из Телесмаршона» 293, 296
 — № 4 «Хлопушки с прятками» 293, 297
 — № 5 «Принц» 293
 — № 6 «Танцующие птицы» 293
 — № 7 «Хлопушки с донниками Хлопушки» 294, 297
 — № 8 «Свадебный марш» 293
 — № 9 «Хлопушки Нильса Реккеса» 293, 297
 — № 10 «Хлопушки Кнута Лурдесена» 293, 295, 298
 — № 11 «Бричуковый полет алфавита» 293, 298, 299, 301
 — № 12 «Лягушка мельничка» 293, 295, 300
 — № 13 «Думы Хавьера Гибониса из Островов Канарского моря» 295
 — № 14 «Свадебное шествие подсмеивающих птичек» («Свадебный поезд алфавита») 293, 294, 360
 — № 15 «Герцеговинский Танец» 293, 294
 — № 16 «Девушка с копытами» 293, 295, 300
 — № 17 «Герцеговинский Танец» 293, 295, 300, 301
 — «Ольга Трифонова», музыка и текст написанные вместе Балакиревым (оп. 50) 247, 276
 — «Осень», увертюра для оркестра (оп. 11) 246
 — «Пер Гюнт», музыка к пьесам Г. Ибсена (оп. 23) 247, 248, 262, 273, 274, 278, 288, 291
 — «Лягушки Солзебига» 272
 — «Скорая Омск» 291
 — Песни (оп. 22) для голоса с ф. п.
 — № 1 «Кровь в сумраке туч свинцовых» 270
 — № 3 «Стоки я в мирных местечках» 270
 — № 4 «Что мне сказать» 270
 — № 5 «Скорая помощь» 270
 — Песни (оп. 53) для голоса с ф. п.
 — № 2 «Сердце юности» 280
 — № 3 «Любовь тебе» 261, 272, 280
 — «Компьютерные песни» (оп. 99) для голоса с ф. п. 274
 — Песни (оп. 15) для голоса с ф. п.
 — № 1 «Немецкая песня Маргариты» 280
 — № 2 «Любовь» 280
 — № 4 «Сиреневые цветы» 274
 — Песни (оп. 18) для голоса с ф. п.
 — № 1 «В лесу» 263, 272, 280
 — № 2 «Она чиста» 280
 — № 4 «Очарование» 272
 — № 5 «Праздник» 280
 — № 7 «Хлопушки» 280
 — № 8 «Бутон розы» 280
 — Песни (оп. 21) для голоса с ф. п.
 — № 1 «Первый встречи» 261, 278, 291
 — № 3 «Вы, песни, к весне летают» 278
 — Песни (оп. 25) для голоса с ф. п.
 — № 2 «Лебеди» 272, 285, 291
 — № 3 «В шубах» 280
 — № 5 «Птички» 279, 280
 — Песни (оп. 26) для голоса с ф. п.
 — № 2 «Оно было в игре прошлой летней печери» 280
 — № 5 «Осенние настроения» 279, 284
 — Песни (оп. 33) для голоса с ф. п.
 — № 1 «Природа» 273
 — № 2 «Последняя весна» 273
 — № 3 «Праздничный» 273
 — № 7 «Старая мать» 273
 — № 12 «Вера» 273
 — Песни (оп. 34) для голоса с ф. п.
 — № 2 «Последняя весна» 281
 — Песни (оп. 39) для голоса с ф. п.
 — № 1 «На Монте Ильчине» 279
 — «По склонам и фьордам» (оп. 44) цикл песен для голоса с ф. п. 261, 270, 273, 280, 291
 — Песни (оп. 48) для голоса с ф. п.
 — № 5 «Сон» 272, 283
 — Песни (оп. 49) для голоса с ф. п.
 — № 1 «Смотрите, как mismo идет пароход» 280
 — № 2 «Качаетесь волны» 280
 — № 3 «Приходит вен, венами» 280
 — № 4 «Гейзер уже вскорь стал светлым дном» 280
 — № 5 «Роцентийский снег» 279, 280
 — № 6 «Бесенний дождь» 280
 — Песни (оп. 58) для голоса с ф. п. 280, 282
 — № 4 «Пастушка» 280
 — Песни (оп. 59) для голоса с ф. п. 281
 — № 1 «Осенние настроения» 280, 285
 — № 2 «Соски» 281, 282
 — № 3 «Моя любовь весна» 281
 — № 4 «Норвегия» 280
 — № 5 «Процветание» 281
 — № 6 «Ты отдашься в грязи» 281
 — Песни (оп. 60) для голоса с ф. п. 282
 — № 5 «Маргариточки» 283
 — № 2 «Лягушка-поста» 214, 283
 — № 3 «В чинце» («Компьютерные песни») 282, 283
 — № 4 «Кричит птица» («Лягушка») 282, 284, 291
 — № 5 «Нашима ком почь» 283
 — «Девушка горя» (оп. 67) цикл песен для голоса с ф. п. 207—209, 273, 282, 285
 — № 1 «Свадьба» 268, 269
 — № 2 «Для горя» 268, 270, 283 285
 — № 3 «Среди чернички» 268, 269, 270, 285
 — № 4 «Завидование» 268
 — № 5 «Любовь» 268, 269
 — № 6 «Коаличий танец» 268, 269 285

- № 7 «Зной день» 269
 — Песни (оп. 60) для голоса с ф. п. 274, 283
 — № 3 «У могилы матери» 274, 283
 — № 5 «Презр.» 283
 — Ночи (оп. 70) для голоса с ф. п.
 — № 1 «Опрос» 283
 — № 2 «Кину! угрюстой жизни» 283
 — № 3 «Белые ночи» («Летние ночи») 292, 293
 — № 4 «Птицы погоды» 283
 — Кексы на текстах Б. Щербенко (посмертные падения) 284
 — Похоронный марш для ф. п. 280
 — Письма кне королевы (оп. 3) письма для ф. п. 274
 — «Принцесса», романсы 272, 284
 — «Письма для хора о сердце» (оп. 74) 276
 — «Пять песен» на текстах Г.-Х. Андерсена 284
 — № 4 «Слезы» 284
 — Романсы для двух ф. п. (оп. 51) 286
 — «Северные танцы и парусные пасхальи», см. «Норвежские танцы» оп. 17
 — «Снегурка Норштейна», музыка и драма (оп. 56) 247, 276
 — Симфонические пьесы для ф. п. в 4 руки (оп. 14) 246
 — Сонаты с-моль для ф. п. (оп. 7) 246, 256, 291, 302–305
 — Соната № 6 F-дир для скрипки с ф. п. (оп. 8) 246, 266
 — Соната № 2 G-дир для скрипки с ф. п. (оп. 13) 247, 266, 302, 303, 305
 — Сонаты d-моль для виолончели с ф. п. (оп. 36) 266
 — Сонаты для скрипки с ф. п. 265
 — Три пьесы для ф. п. (посмертные издания) 262
 ... «У врат монастыря», драматическая сцена (оп. 20) 247
 — «Юморески», пьесы для ф. п. (оп. 6) 246
 — «Я люблю», отрывок из оператории «Мира» 283
 Григорьев А. А. 57
 Григорьев В. 360
 Грины Л. 360
 Гумель Н.-Н. 44, 251
 Гуно Ш. 62, 157, 158, 168, 253, 306
 — «Ромео и Джульетта», опера 62
 — «Фауст», опера 62, 128, 180, 186, 187, 189, 190
 Гурилов А. Л. 9, 43, 54, 57, 60, 159, 160
 — «Нельзя», романс 160
 — «Ты не мой, головой» романс 160
 — «Я летнюю цвету», романс 160
 Гурилов Л. С. 43, 57
 Гуттеррра И.-М. 222
 — «Грабулы», драма 222
 Гюго В. 53, 58, 168, 221, 222, 334, 415
 — «Король забывает» 222, 415
 — «Собор Парижской Богоматери», 53, 58
 — «Эршин» 221
- Давыдов Д. В. 95
 Давыдов С. И. 45, 161
- Делайрон И. 31
 Диль В. И. 312, 339
 Данте А. 14, 04, 129, 130, 132, 238, 279,
 312, #10
 — «Воинственные» поэмиды 238, #16
 — «Аль» 120
 — «Новая жизнь» 279
 Дентон Иг.-Ик. 375
 Доромынский А. С. 16, 20, 42, 48–50,
 52–56, 58, 60, 61, 64, 86, 96, 102,
 120, 121, 127, 128, 134, 141, 144–147,
 149–152, 157, 159, 160, 167–170,
 172, 176, 177, 182, 185, 189, 344
 — «Бабы-Нги», фантазия для оркестра 58
 — «Без ума, без разума меня замуж выдали», песня 160
 — «Безумная» («Я все еще его люблю»),
 романсы 55
 — «Восточный роман» 144
 — «Владислав я дева-красота», романсы
 54
 — «Восточный роман» 95
 — «Кланяется», для оркестра 41, 58
 — «Кинематический постъ», опера 53–55,
 58, 102, 121, 127, f34, 150, 153, 157,
 159, 176, #14
 — «Мельница», песня 121, 185
 — «Пас величили во первых», романсы 54
 — «Не скажу никому», романсы 160
 — «О деде розы», романсы 54
 — «Петербургские серенады», хоры 54
 — «Руслан», опера 49, 53, 56, 61, 121,
 151, 159, 169, 170, 180, 189
 — «Священник», романсы 54, 96
 — «Старый наприп», романсы 55, 121,
 185, 189
 — «Титуллярный советник», поэзия 120,
 121, 185
 — «Горицество Венхса», опера-балет 53,
 58, 152
 — Фантазия на финские темы для оркес-
 тра 58
 — «Черняк», романсы 120
 — «Шестнадцать лет», поэзия 121
 — «Эсмеральда», балет 53, 58, 168, 170
 — «Я летнюю цвету», песни 160
 — «Я помню глубоко, глубоко», азбукки
 94, 95, 141
- Дворянин А. 360, 361, 363, 367
 Дворянин О. 366
 Дебюсси К. 126, 245, 257, 301, #16
 Девятин (Девин) Ф. 377
 Детлевер (Дехлевер) С. А. 10, 43, 46, 47
 — «Миши и Пожарский», оператория 46,
 47
- Дешэз З.
 Деснегруа Э. 205, 312, 334, 335, 417
 Делакруа Ж. 168
 Дельвиг А. А. 48
 Димитров Р. 364
 Дион З. 58
 Диржанин Г. Р. 73, 75
 Диржинский К. Г. 170
 Дирринк #19
 Диррининский П. Н. 180
 — «Любовная пленка», опера 180
 — «Тихий Дон», опера 180
- Дикей А. Д. 160

- Даниэльс Ч. 261
 Данилевич М. А. 60, 61, 75
 — «Выкуп барда, или Сало пшенический»
 — 60
 — «Торжество музы» 60
 Денисов М. М. 31, 34
 Денисова О. 55, 121
 Дон-Индро 156
 Доницетти Г. 157, 178, 215
 — «Лукреция Борджина», опера 215
 — «Любовный инцидент», опера 215
 Достоевский Ф. М. 44, 54, 129, 140, 189,
 359
 — «Преступление и наказание» 129
 — «Исповедь Незнавщего» 129
 — «Прекрасная и чудесная» 129
 Дрижин Г. 270, 273, 275, 280
 — «Богородица моря и берега» 273
 — «Ночь моря» 273
 Драйфус А. 248, 253, 257
 Дрейзен А. 51
 Дрико Р. Е. 136
 Дуэт З.-Р. 30
 — «Два охотника», опера 30
 — «Живописец», опера 30
 Да-Люк К. 227, 228
 Даффик А. Н. 159, 160
 — «Гранаты», роман 160
 — «Дореволюционная беда», романеск 160
 — «Если встречаешься с тобой», романеск 160
 — «Не вспоми тогда жизнью яслях», романеск 160
 — «Но-вид! Довом сад цветет», романеск 160
 — «Хуторок», романеск 160
 Дюпонье 224
 Джон А. (жыл) 107, 187, 223
 — «Дом с камилеми» 223
 Джордж Ф. 105
 Джорд А. 312, 417
 — «Фанера и Сирена» 312
 Джош Г. О. 159, 160
 — «Дореволюционная беда», романеск 160
 — «Не скажу никому», романеск 159, 160
 Джонатан С. 313, 417
 Екатерина II 28, 30, 31, 35, 43, 307, 412
 Ермолов Н. Д. 170
 Есупов А. П. 43, 472
 Жаде Л. З. 377
 Желобенский В. В. 180
 — «Мать», опера 180
 Жилье А. Д. 45, 412
 Жори-Ланд 317, 349
 Жуковская Г. В. 179
 Жуковский В. А. 48, 57, 58, 60, 61, 148,
 165—167
 — «Одним из Двадцати пяти сияющих день»
 57, 186
 — «Смерть во истоме русских воинов» 60
 — «Светлана» 60
 Загоркин М. Н. 57, 74, 164, 166, 167
 — «Ахольница могила» 57
 Загоров Р. В. 180
 Запашная Л. Г. 171
 Златогорова Б. И. 179
 Золотарев В. А. 160, 180
 — «В гимн поэте эпигонам словесной», романеск
 160
 — «Демибристы», опера 180
 — «Огниница, тоска», романеск 160
 — «Так пьются души», романеск 160
 Золя Э. 304
 Шаховская 172
 Ибсен Г. 243, 247, 252, 258, 270, 274,
 275, 278—280, 288
 — «Гедда Габлер» 288
 — «Астер Гунн» 247, 274
 Измайлова-Панти 228
 Июнь из Хиоса 120
 Ипполитов-Иванов М. М. 143, 179, 180
 — «Оле на Нордланде», опера 180
 — «Руфи», опера 143
 Кебалевский Д. Б. 180
 — «В огне», опера 180
 Капелотти С. 207
 Кимс К. А. 28, 45, 46, 161, 165
 — «Шляпа Сусанин», опера 46, 165
 — «Шесть богатырей», опера 105
 Конч-Давыдов 161
 — «Лесы, днепровская русалка», опе-
 ра 161
 Канур К.-Б. 229, 231
 Касатко А. 199, 202
 — «Полигональность и аточальность»
 202
 Казаков С. Н. 31
 — «Лыжниковая Гатчина» 31
 Кайтаров А. С. 339
 Калькбреннер Ф.-В.-М. 323
 Каммарово 221—223
 Кенниэлл Х. 378
 Конюш-Фольксто 212
 Корамини Н. М. 48
 Корнелью Л. 226, 237
 Кароль Р. 367
 Карксю Д. 221
 Кастильский А. Д. 155, 293
 — «Поле скотглины», хор 155
 — «Х., тройка, птица тройка», хор 155
 Кастильо F. 123
 Катков Ш.-С. 375; 377
 — «Гимн Верховному Существу» 375
 — «Гимн Народу-Владимир» 375
 — «Гимн Революции» 375
 — «Патриотическая ода» 375
 — «Песня в годовщину основания рес-
 публики» 375
 — «Стихи в честь наготовления пушек
 и пороха» 375
 Катульская Е. К. 179
 Кауэр Ф. 28, 45, 471
 — «Лесы мы», Днепровская русалка,
 опера 28, 44, 45, 471
 Кашина Д. Н. 10, 43, 46
 Кашина Н. Д. 132, 135, 136
 Каширцев В. Н. 170
 — «Гроза», опера 170
 Керубикин Л. 43, 74, 168, 268, 323, 375,
 415
 — «Водопой», («Две девы»), опера 375

- «Линии Братства» 375
 — «Линии или прозрения юности» 375
 — «Линии на смерть генерала Гоша» 375
 — «Линии Победы» 375
 — «Франсис», опера 375
 — «Эйзен» («Путешествие из ледники Сен-Бернара»), опера 375
 Киселев В. А. 412
 Клеман Ф. 400
 Клеменцова Л. М. 171
 Книжников Г. Ф. 159, 160
 — «Хуторок», роман 159, 160
 Кнутти 361
 Кнект Ю.-Г. 361
 Колков И. Н. 48, 128
 Козловский О. А. 9, 29, 30, 35—38, 61, 72
 — «Деборы», музыка к трилогии 37
 — «Воронежский хор» 35
 Рендием 35
 — «Финист», музыка к трагедии 35—37
 — «Царь Эддин», музыка к трагедии 35, 37
 — «Эсфирь», музыка к трагедии 37
 Конюхин Ф. Ф. 164, 165
 Коллин Г. 396
 — «Кориолан», трагедия 396
 Колюбакин Ю. 220, 257
 Конъберг О. 335
 — «Песни чонского народа» 334
 Конычев А. В. 40, 41, 58, 95, 158—160,
 414
 — «Без ума, без разума моя замуж вы-
 данья» 160
 — «Ляза» 160
 — «Перовецкая беда» 160
 — «Если встречусь с тобой» 180
 — «Иступление» 160
 — «Кольцо» 160
 — «Не весно тогда жанью веяла» 160
 — «По склону никому» 160
 — «Обмыки, поползут» 160
 — «Осаддажо кони» 160
 — «Перстенчик дорогой» 160
 — «Посы старки» 160
 — «Писавшийся розой соловей» 160
 — «По-вар Доном сад цветет» 160
 — «Приди ко мне» 180
 — «Соловей» 160
 — «Ты и растет душа» 160
 — «Ты не пой, соловей» 160
 — «Хуторок» 160
 — «Я засплю свету» 160
 Комбарье Ж. 376
 Коровин А. Н. 172, 176
 — «Ледник дома», опера 176
 Коровин К. А. 179
 Корок А.-Е. 374
 Коррент Ч. 228
 Корсак Г. Г. 171
 Корнмарев К. А. 180
 — «Илан-солдат», опера 180
 Кончев Н. Р. 155
 — «Страшная месть», опера 155
 Краг В. 270, 282
 Крамской И. Н. 89
 Краснопольский Н. С. 45
 Крейн А. А. 180
 — «Загмун», опера 180
 Крейн М. 342
 Кречмар Г. 103, 196
 Крошик Л. 224
 Крутикова А. П. 171
 Крылов И. А. 165
 Крымская С. 224
 Куба Л. 348
 Кубанин В. Л. 180
 Куколинин Н. В. 52, 58
 — «Князь Холмский», трагедия 52, 58
 Купер Э. А. 316
 Курочкин В. С. 55, 120, 180
 Кузак Ф.-К. 348
 Куненс Ф. 199, 201
 — «Примор через тень», опера 201
 Куртулл (Херулл) А. 247
 Кюи Ц. А. 56, 58, 102, 107, 129, 132,
 145, 147, 149, 152—154, 160, 162, 176
 — «Анжели», опера 129, 176
 — «Вильям Ратклифф», опера 102
 — «Кавказский пленник», опера 152, 178
 — «Матей Фальконе», опера 176
 — «Нар во время чумы», драматическая
 сцена 153
 — «Сожженное пасынь», роман 145
 — «Так и растет лучше», роман 160
 — «Царскосельский статут», роман 145
 Кюнер В. Б. 155
 — «Горе Бульба», опера 155
 Левагина 172
 Левинсон В. 212, 213, 220
 Ложечников И. И. 48
 Лого П. 126, 158
 Липницкий И. М. 179, 180
 Лараш Г. А. 132, 169
 Лисковский И. Ф. 47
 Левитта И. И. 89
 Лесккий Д. М. 61
 Ленц Я.-М.-Р. 396
 Леонардо да Винчи 92, 130
 Леонтьев Л. Д. 172
 Леонтьев К. Н. 340, 342
 — «На эманации христиан в Турции в 60-х
 годах» 340
 — «Капитан Ильин» 342
 Лермонтов М. Ю. 139, 142, 143, 311
 — «Герой нашего времени» 140
 — «Измаял-Бей» 139
 — «Мимры» 140, 312
 — «Тамара» 140
 — «Три пальмы» 142
 — «Тучки исчезают» 75
 Лесков Н. С. 11, 79
 Лесснер Ж.-Ф. 373—375
 — «Бордю», опера 374, 375
 — «Павел и Варварина», опера 374, 375
 — «Лесы 1-го андемера IX года» 373
 — «Песчаная», опера 374, 375
 — «Смерть Адама», опера 375
 — «Темеска», опера 374, 375
 Ливанова Т. Н. 414
 Лид生生 Э. А. 172
 Липинский К. 51
 Лист Ф. 14, 102, 103, 193, 196, 197—200,
 202, 223, 246, 256, 271, 303, 312, 319,
 322, 334, 361, 378, 399
 — «По прочтении Данте», соната для
 ф. п. 312

- Платев Ф. В. 234
 Планки Г. А. 157
 Побоянович Н.-Ф.-М. 398
 Портер К. 321, 417
 Постник В. А. 180
 Постник 222, 223, 230
 Путешествия А. В. 419
 Пасекин Н. В. 154
 Павлов Н. А. 419
 Педалов XIV 209
 Плюшкин Е.-Б. 194, 196, 201, 202, 376
 — «Арланс» 194, 196
 Лисин А. К. 80, 81, 87—89, 94, 97—
 100, 128, 182, 193, 206, 253, 310, 313,
 314, 319, 417
 — «Лебеди-Илья», для оркестра 80, 89
 — «Вариации на тему М. И. Глинки» 94
 — «Волшебные окна», симфоническая
 пьеса 87, 88
 — «Кинокороль», для оркестра 80, 89
 — Шесть детских песен (оп. 14) 97, 98
 — Шесть детских песен (оп. 18) 97, 98
 — Шесть детских песен (оп. 22) 97, 98
 Липатов С. М. 138, 140, 313
 Линднер Ф.-Г. 31
 Маддин Дж. 221, 222
 Махина Н. 213, 214
 Мазилова 172
 Макферсон Д. 375
 — «Песни Осени» («Сочинения Осени-
 на») 375
 Малер Г. 193, 197
 Мамасин Г. 222
 Мамонтов С. И. 164
 Манюков А. 227, 230
 Манфредович Ш. 34
 Маркет О. 228
 Маркела (песни) 215
 Маркела (песни) 214, 215
 Маркин Федоровна в. кн. 31
 Маркин А. Ф. 155, 256
 Марр Н. В. 206, 416, 418
 Маркин Ф. 237
 Миронов Б. 231
 Мистериоз Э. 237, 238
 Митчин И.-Э. 158, 185
 — «Дом Кхокх», опера 189
 — «Маконе», опера 128, 180
 — «Люсион» 185
 Митчен-Гансен Г. 240
 Митчел А. К. 178
 Митфей А. 221
 Митфорд К. 211, 221, 224, 225, 227, 231,
 235, 236
 Михалин Ж.-Ф. 21, 373, 375, 377
 — «Носиф», опера 255
 — «Национальная песня 14 июля» 373,
 418
 — «Новогодние песни» 373, 418
 — «Симфонии (частьре) для большого
 оркестра» 377
 — Увертюры для духовых инструментов
 377
 Медведева 172
 Мейер О. 267, 281
 Мейбэрбер Д. 81, 107, 104, 108, 109, 176,
 178, 226
 — «Африканка», опера 168, 220
- «Гутеноты», опера 108, 180, 224
 — «Иордан», опера 168
 — «Роберт-Дьявол», опера 164, 168
 Менки-Пападе А. Ш. 177, 180
 Менцель Х. 261, 284, 295
 Мендельсон Ф. 132, 245, 253, 255, 262,
 266, 306, 366, 398
 — «Лесы без слов» для ф. п. 255
 — «Сон в летнюю ночь», музыка и по-
 эзия В. Шенкера 132, 262
 Мераль Б. 214—221
 Мерри Ян. 227
 Мертиг В. 214
 Мертиг П. 340, 364, 305
 Метнер Н. К. 13, 145
 — Похоронная песнь («С Богом в даль-
 нюю дорогу») для голоса с ф. п. 145
 Мигий С. И. 179
 Микеланджело В. 183, 184, 393, 394
 Мильков 172
 Миранда 219
 Миценко А. 129, 310, 317—319
 — «Крымские сюнеты» 317
 Мос И. 270, 295
 Моланс А. Н. 95, 101, 102
 Монастырь Д. 236
 Монтильи П.-А. 31, 411
 — «Декарт», опера 31, 411
 — «Песчаные признания», опера 31, 411
 — «Прекрасная Арсена», опера 31, 411
 Монтано 224
 Монюшко С. 160
 — «Ты не мой, соловей», романсе 160
 Морелло Дж. 232, 233
 Морель Б. 233—235, 237
 Моралли 214
 Москвин И. М. 102
 Модест Н.-А. 28, 33, 45, 51, 55, 67, 74,
 129, 130, 157, 164, 166, 168, 169, 176,
 178, 193, 195—200, 204, 213, 248—
 254, 266, 267, 304, 306, 379—381, 388,
 401, 404, 408, 413, 416, 419
 — «Волшебная флейта», опера 249, 251,
 252
 — «Дон Игуна», опера 45, 129, 130, 169,
 189, 198, 213, 249
 — Концерт d-мажор для ф. п. с оркестром
 251
 — «Любовь из Серделя», опера 28,
 106, 411
 — Реквием 129, 198, 249
 — «Свадьба Фигаро», опера 33, 129, 411
 — Соната-фантазия с-мажор для ф. п. 251
 — «Юпитер», симфония 129
 Мощелес И. 266
 Музаво Э. 232
 Муих А. 270, 274
 Муореский М. П. 7, 12, 15, 41, 42, 54,
 56, 58, 63, 64, 67, 77, 79, 93—96, 100—
 103, 105, 111—115, 117, 118, 120, 122,
 135, 137, 145—147, 152—156, 160, 167,
 169, 170, 172—174, 177, 181, 182, 184,
 185, 196, 198, 274, 333, 358, 360, 413,
 414
 — «Борис Годунов», опера 65, 94, 111,
 113, 114, 117, 122, 145, 146, 153, 169, 170,
 173, 174, 180, 182—184, 189, 190, 333
 — «Детская», цикл песен для голоса с
 ф. п. 12, 100—103, 105

- «В углу» 102
- «Жук» 102
- «Кот Матрос» 101
- «Но сон грядущий» 102
- «Песня на падении» 101
- «С кукой» 102
- «С шеей» 101
- «Хеннильба», опера 100, 122, 154, 156, 359, 414, 418
- «Здешний» (Баллада) для голоса с ф. н. 113
- «Картинки с выставки» для ф. н. 101
- «Люч на Лионе горе», симфоническая картина 93
- «Лиричка», рассказ для голоса с ф. н. 113, 160
- «Позад Домом сад цветет», романс для голоса с ф. н. 95, 160
- «Река» для голоса с ф. н. 79, 180
- «Синнарист» для голоса с ф. н. 185, 189
- «Сорочинская ярмарка», опера 154, 155, 180
- «Трепак» («Погин и пляски смерти») для голоса с ф. н. 113, 185
- «Хованщина», опера 41, 93, 102, 112, 114, 117, 118, 146, 174, 180, 184, 189
- Мюссе А. 311, 319, 329, 417
- Мяковский Н. Я. 42, 142
- Симфония № 23 (оп. 56) 142

- Пападополи Г. 46, 47, 374, 389
- Пападополи III 226, 228
- Непримирим Э. Ф. 184, 170, 172, 188
- «Дубровинки», опера 172
- «Шинельфранцы», опера 170
- Пародов В. Л. 179
- Наумова 172
- Небольшин В. В. 180
- Негри 212
- Недбай О. 367
- Некрасов А. В. 162, 174, 175, 179
- Некрасов И. А. 146, 168
- Неф К. 193, 194, 196, 201
- Нижинский В. 333
- Нижинский И. С. 158—160, 414
- «В темной роще замолк соловей» 160
- «Киван речь, живые звуки» 160
- «Огни жизни, гости» 160
- Николин О. 215, 217
- «Из птичника», опера 215, 217
- Никитин В. 248, 252, 416
- Новак В. 357, 360—367, 418
- Баллада с мольбой для хора с оркестром (оп. 2) 384
- Баллада для хора с оркестром (оп. 19) 364
- «В Татрах», симфоническая поэма (оп. 26) 362, 364
- Баллада для голоса с оркестром (оп. 23) 364
- Баллада для голоса с оркестром (оп. 29) 365
- «Буря» («Морская фантазия») 363, 364
- «Eroticon» для голоса с ф. н. (оп. 46) 364
- № 1 «Гимн» 364
- № 2 «Сновидение в сумерках» 364
- № 3 «Я и ты» 364

- № 4. «Горжество любви» 364
- Квартет (оп. 22) 367
- Квартет (оп. 33) 367
- «Лючные акции» («Весны») (оп. 30) 363, 364
- «О пепельном томлении» (оп. 31) 363, 364
- «План» (оп. 43) 304
- «Песни любви» (оп. 4) 361
- «Песни любви» (оп. 8) 361
- «Словянская скамья» (оп. 32) 363
- Новиковский П. 334
- Новицкий П. 419
- Норник Р. 242, 246, 247, 258, 307, 416
- Норов Н. Н. 47

- Обер Д.-Ф. 193, 195, 197
- «Прометейские ноши», опера 197
- Ободовский Н. Г. 128
- «Палермо» 128
- Обухов Н. А. 179
- Овчинин 151
- Огурев Н. П. 48
- Олесевский В. Ф. 47, 48, 52, 124
- Озеров И. А. 46
- «Дмитрий Донской» 46
- Озеров Н. Н. 170
- Орлов В. Г. 57
- Очи Н. 260
- Очупов В. В. 179
- Остроожини А. Н. 85, 170, 358, 359
- «Гроза» 358, 359
- «Снегурочка» 85
- Остреша О. 367

- Павел I 29—31, 36, 37
- Павлищев Н. Н. 47
- Павлович А. Н. 333
- Пазетти 214
- Плавинский А. М. 177, 180
- Плавильщика Д. 33, 34
- «Ахилл на распутье», опера 34
- «Ахилл и Скиро», опера 34
- «Две графини», опера 34
- «Диагрип», опера 34
- «Люцида и Армандор», опера 34
- «Мир на луце», опера 34
- «Мимые философы», опера 34
- «Ниметта», опера 34
- «Притворная любовница», опера 34
- «Семьиальный широколымя», опера 34
- «Смешной поединок», опера 34
- Палестрина Д. 229, 231, 236
- Палищевини З. П. 142, 180
- «Абессalom и Этери», опера 142, 180
- Панасов Н. Н. 168
- Poter 329
- Паульсис И. 279—282
- Перелли 213
- Перке Н. 195
- Перроне Ж.-Б. 219
- Петре Н.-Ф. 258, 330—333
- Петрова М. Н. 107, 108
- Петр I 61
- Петрарка 279, 304
- «Собрание писем» 279
- Петров О. А. 148, 172, 179, 188
- Петровская (Воробьева) А. Я. 172, 179
- Петровский А. П. 179, 180

- Перогон А. С. 179
 Пирри 236
 Пиччини Н. 32
 Пиччини А. Н. 95, 103, 106, 107
 Плюшаре В. М. 179
 Политанский А. 176
 Попов А. Н. 50
 Потоцкий С. П. 180
 — «Прорыв», опера 180
 — Протк Н. 193, 195, 197, 198
 — «Монтер» 195, 197, 198
 — Протк Н. 60, 395
 — «Сборник русских народных песен» 60, 395
 Прюсман Ф. 208, 200, 212, 214, 220
 Привалов 340, 351
 — «Печестворство южных славян» 351
 Прокофьев С. С. 142, 156, 310, 381
 — «Квартет 142»
 — «Любовь к трех апельсинам», опера 180
 — «Сорказмы» 156
 Прочини Дж. 224
 Пувальт 208, 220
 Пуччини Д. 180
 — «Гурнадет», опера 180
 Пуккини А. С. 13, 15, 43, 44, 48, 52, 53,
 56, 58, 61, 72, 74, 75, 90, 95, 121, 126,
 129, 132, 137, 140, 141, 144—153, 165,
 166, 172, 186, 252, 332, 366, #14
 — «Благословленный фонтон» 149
 — «Борис Годунов» 146, 147
 — «Вакхическая песня» 50, 331
 — «Вергелий моей сестры» 95
 — «Евгений Онегин» 44, 132, 137, 148,
 149, 151, 151, 306
 — «Кавказский пленник» 56, 149, 152
 — «Каменный гость» 58
 — «Капитанская дочка» 153
 — «На холмах Грузии» 95, 151
 — «Шиковая демка» 146
 — «Повесть Белкино» 52
 — «Полтава» 149
 — «Редес обманок лягушачих гряды» 151
 — «Русалка» 43
 — «Русалко и Лидия» 15, 146, 148,
 149, 151
 — «Сказка о царе Салтане», 146, 150
 — «Сцены из рыцарских времен» 121
 — «Торжество Викинга» 58
 — «Тучка» [«Последняя туча рассеянной
 бури»] 75
 — «Умница» 46, 75, 165
 — «Черная шаль» 61, 75, 165
 Пшибышевский С. 331
 Пьер К. 379, #18
 Пильон Ф. 221—223, 228
 Пильатинская 212
 Пильце 214
 Пиваро Р. 314
 Рабинович А. С. 412
 Раваль М. 34
 Рачин 237
 Радзинский И. Н. 222
 Радзинский-Городской (псевдоним Р. Т.
 Городского) 73
 Радужинский А. К. 419
- Райнер 213
 Раль Ф. А. 172
 Рамо Ж.-Ф. 21, 23, 204, 375
 Рандинорт В. Р. 179, 180
 Рашинская 172
 Раффаэли С. 252
 Рахманинов С. И. 14, 67, 96, 97, 129,
 138, 143, 145, 153, 160—162, 172, 174,
 176, 198, 206, 304, 310, 312, 317, 319
 — «Алекс», опера 153, 172
 — «Астен», концерт 96
 — «Вечерние волны», романс 96, 97
 — «Дили мори смотрят островок», романс
 143
 — Концерт № 2 с-тихи для ф. п. 304
 — «Кольцо», романс 160
 — «Муза», романс 145
 — «Ночь печальная», романс 143
 — «Сей день я помню», романс 143
 — «Симфонические танцы», для оркестра
 138
 — «Стрела», романс 96
 — «Скупой рыцарь», опера 153, 174, 176
 — «Франческа да Римини», опера 129,
 174, 176
 Регер М. 193, 264
 — «На моих днеевниках» 264
 Рейгер 221
 Репина Н. Е. 120, 183
 Реплин О. 201
 Рикорди Джованни 213, 215, 216, 219,
 220, 222, 225, 227, 229, 231, 232, 234—
 238
 Рикорди Джулло 215
 Рикорди Т. 215
 Риман Г. 152
 Римская-Корсакова Н. Н. 95
 Римский-Корсаков Н. А. 7, 15, 25, 41,
 42, 51, 56, 58, 60, 61, 63, 65, 67, 80,
 86, 87, 89, 91, 93—95, 102, 108, 111—
 118, 126, 127, 129, 134, 138, 139, 141—
 143, 145—147, 149—151, 154—156,
 160, 169—174, 176—179, 182, 185, 189,
 190, 198, 203, 257, 308, 311, 381, #13,
 #14
 — «Автор», симфоническая сюита 95, 139
 — «Боярьши Вора Шелоги», пролог
 к опере «Псомоний» 180
 — «В темной роще замок соловей»,
 романс 160
 — «Золотой петушок», опера 139, 150,
 174, 176, 180
 — «из Гомера», прелюдия-кантата 92
 — «Испанское капричио» для оркестра
 126, 127
 — «Князь Бессмертный», опера 91, 93,
 151
 — «Летопись моей музыкальной жизни»
 87, 126, 127, 171
 — «Майская ночь», опера 88, 91, 114,
 155, 176
 — «Младен», опера-балет 61, 91, 111, 203
 — «Монарт в Сальери», опера 150, 153,
 184, 189, 190, #14
 — «На холмах Грузии», романс 95, 145
 — «Несчастный день потух», романс 145,
 93, 94, 154—156

- «Ночь пролетала над миром», романсы 95
 — «Основы оркестровки» 93
 — «Лицей», опера 174, 176
 — «Пленницы в розах», соловьи, романсы 95, 160
 — «Пророк», романсы 185, 186, 189
 — «Псковитяне», опера 65, 67, 94, 102, 112, 117, 118, 119, 176, 180, 189
 — «Редеет облаков летучая гравюра», романсы 141, 145
 — «Садко», опера 51, 80, 81, 82, 111, 116, 134, 143, 174, 176, 180
 — «Сервантин», опера 129
 — «Словакия», для оркестра 150, 151
 — «Сказание о невиданном граде Китеже и царе Фёдоровиче», опера 51, 65, 67, 80, 91, 112, 148, 170, 174, 176, 179
 — «Сказание о царе Салтане», опера 91, 92, 116, 145, 146, 150, 174, 175, 177
 — «Спистурочка», опера 61, 65, 86—89, 91, 93, 96, 170—172, 174, 175, 177
 — «Цирская месть», опера 93, 174, 180
 — «Шекспировица», симфоническая сюита 63, 92, 94, 139
 Рихард Х. 274
 Риннер 172
 Ронинский П. А. 341
 Роганов Г. Н. 98
 — «Техника разбоя по дереву и кости» 98
 Рогожкин В. Н. 123
 Ролье А. 212
 Ролье Р. 201
 Рольфсен 273
 Романы Ф. 215
 Ронкотти-Монтецетти 215
 Романова Д. 214, 218, 219
 Роти 215
 Россини Д. 133, 157, 164, 165, 168, 179, 214, 216, 227, 228, 230, 232, 285, 310, 322
 — «Вильгельм Телль» («Карл Смелий»), опера 108, 180, 265
 — «Золушка», опера 214
 — «Севильский цирюльник», опера 179, 180
 Рубинин Д.-Б. 337
 Рубинштейн А. Г. 56, 66, 137, 143, 157, 158, 160, 170, 172, 176, 230, 314, 319
 — «Демон», опера 143, 157, 169, 170, 175, 180
 — «Если встретусь с тобой», романсы 160
 — «Иступление», романсы 160
 — «Макбет», опера 143, 170
 — «Не всяки тонды жизнью желая», романсы 160
 — «Порос», опера 178
 — Персидские поэты (ср. 34) 143
 — «Перстичек дорожкой», романсы 160
 — «Суламифа», опера 143
 — «Ты же пой, соловей», романсы 160
 — «Фернандес», опера 143
 Рубинштейн Г. Г. 36
 Рубинс А. 344
 Руже де Лиль К.-Ж. 372, 373, 375
 — «Маргельская» («Военная песня ребяческой ермы») 372, 373
 — «Пятьдесят французских песен», сборник 373
 Руссо Ж.-Ж. 204, 255, 375
 Савоян 222
 Савраский Л. Ф. 179
 Саврасов А. И. 80, 85
 Сапомов А. П. 179
 Сашин К. 340
 Сильвадор Д. 196
 Сильви Л. 215
 Симонид С. А. 177
 Сашин А. А. 179
 Сирокате П. 158
 Сорин Д. 30, 34, 37, 38, 43, 45, 57, 74, 413
 Сахаров С. С. 180
 Сансен (Сенсисов) П. 248
 Секки 215
 Солисты П. 210
 Сол-Соме К. 158, 159, 248
 Сошикну Э.-П. 321, 417
 — «Оберман», роман 321, 417
 Солдатов О. И. 52
 Серебрянский А. П. 40—42, 56
 — «Быстры, как золны, все дни нашей жизни», песня 40
 Серков 172
 Серов А. Н. 16, 49, 55, 81, 87, 74, 80, 128, 137, 143, 155, 158, 167, 169, 170, 172, 177, 184, 198, 226, 308, 412, 416
 — «Вражья сила», опера 80, 170, 190
 — «Гопак», музыкальная картина 155, 156
 — «Итальянская опера в Петербурге» 55
 — «Майская ночь», незавершенная опера 155
 — «Ночь перед рождеством», незавершенная опера 155
 — «Роденеца», опера 49, 61, 80, 170, 308
 — «Юнфы», опера № 65, 143, 170, 184
 Симе А. Ю. 172, 176
 — «Рыбаки», опера 176
 Симонов Р. Н. 180
 Симончик М. А. 171
 Сира А. О. 51
 Скраб О.-Э. 178, 224
 Скрабин А. Н. 261, 313
 Скуро 224
 Смистава Б. 21, 336, 360, 364, 367
 Смолинский С. В. 345
 Смогил Н. В. 179, 180
 Собинов Л. В. 182, 164, 170, 174, 175, 179
 Соловьевский П. П. 154
 — «Осада Дубровы», опера 154
 Соколов Н. А. 190
 — «В темной роще вадел соловей», романсы 160
 — «Живая речь, живые звуки», романсы 160
 Соллер Ф. 213, 215, 217—219, 221
 Соловьев Н. Ф. 155
 — «Кумач Вакула», опера 155
 Сомса А. 223—225
 Сомса К. А. 314, 417
 Солзаков В. С. 123

- Спендиаров А. А. 141, 180
 — «Алкантара», опера 180
 — «Гра листьев», симфоническая картина 142
 Ставин Н. 376
 — Симфония 376
 Степанов Анатолий 179
 Ступинский Г. С. 134, 179
 Стасов В. 44, 45
 Стасов Илья Д. 45, 102
 Стасов Илья Н. 44, 45
 Стасов В. Д. 55, 99, 101, 120, 140, 149,
 182, 184—190, 256, 312, 313, 317,
 318, 412
 Стасов Д. В. 101, 148, 313
 Стасова Л. С. 101
 Соколов М. А. 50, 52
 — «Книга для индивидуума» 51
 — «Ночное», воспроизв. 50
 — «Приглашающие стоять», расцветка 51
 — «Собрание русских породных песен» 50
 Стенберг Ю. 246
 Степанов Н. А. 168
 Степанова Е. А. 172, 179
 Стрепетова Д. 212, 214, 218, 219, 225, 238
 Суворов З. 222
 Судаков Н. Я. 180
 Сухи В. 174—177, 179, 180
 Сукк Н. 357, 365—368, 418
 — «Азрион», симфония 366
 — «Воззвание весны и лета», сюита (оп. 21) 367
 — «Листья сказки», симфоническая поэма 368
 — «Прага», симфоническая поэма 367
 — Струнный квартет (оп. 11) 368
 — Фантазия для скрипки (оп. 24) 367
 — «Эшлон», квартет-симфония 367
 Сумароков А. П. 73
 Сурков В. И. 112
 Сурков И. З. 103
 Тальберг С. 51, 314
 Таммело Ф. 235
 Тансис С. И. 12, 14, 42, 76, 130, 142,
 143, 198, 275, 367, 381
 Тинн В. 61
 Тихомефф Г. Н. 47
 Титов А. Н. 43, 160
 — «Лиза», роман 160
 Титов И. А. 28, 44
 — «Лампада», роман 44
 Титов С. Н. 43
 Толстой А. Н. 129
 — «Кондаков по мумии» 129
 Толстой Л. Н. 129, 131, 132, 141, 146,
 157, 181, 185, 359
 — «Лоша Кирсанова» 129
 — «Блеск тымы» 359
 — «Боскременец» 129
 — «Детство в отрочестве» 131
 — «Жизнь труда» 359
 — «Севастопольские рассказы» 131
 Томсес Г. 395
 Торелла 225
- Тосканини А. 238
 Травилли 155
 Тредиги Т. 34
 Троцкий Н. И. 180
 — «Степан Разин», опера 180
 Тургенев А. П. 339
 Тургенев И. С. И. 157, 158, 414
 — «Дворянское гнездо» 157
 — «Макары Миничи» 157
 — «Литературные и юридические воспоминания» 157
 — «Лицем» 157, 414
 — «Перенанская» 157
 — «Лесная торжествующая любовь» 157
 — «Призраки» 157
 Тучи 219
 Тютчев Ф. И. 88, 97, 363
 — «Весенние подиумы» 97
 — «Есть в осени первоначальной» 278
- Уистлер Дж.-М.-Н. 329
 Уладж Л. 270, 281
 Ульбашев А. Д. 55, 130
 Успенский Г. П. И. 180, 277
 — «Вымирающая» 277
 Успенский Н. 348, 353
 — «Путешествие на Афон» 353
 Уткин (Чердын) И. 207, 220
- Фаччо Ф. 232, 234—236
 Фоддерсен Б. 246
 Фондор 172
 Федотов Н. А. 54
 Ферро 375
 Феррари В. 180, 214
 — «Четыре деспота», опера 180
 Ферстер Г. 357, 365—367, 418
 Ферстер И. 365
 Феликс Ф.-Ж. 212
 Фиблих З. 360, 367
 Финнер И. Н. 104
 Фелидор Ф.-А. 31, 33
 — «Маршал Феррай», опера 33, 412
 — «Эрзенница, принцесса Норвегии», опера 33, 411
 Филиппи Ф. 229
 Фильз Дж. 57, 61, 162, 308
 Финдлейэн Н. Ф. 8, 39, 74, 167
 Флобер Г. 255
 Флоримо Ф. 229
 Фоглер Г.-И. 301
 Фоник М. М. 138, 314
 Фомин Е. И. 28—30, 72
 Франк Ц. 360, 368
 Фропдони 210
 Фукс Г.-Ф. 377
 Флорентини 224
- Галваген Й. 203
 Хачатуров А. И. 138, 142
 Непуэл 232
 Хиндемит П. 199, 201
 Хильдебранд Н. И. 162
 — «Бабушкины попуганы» 162
 Хомяков А. С. 51, 140, 187, 302, 311
 Хок М. 212
 Хорлемон З. 246
 Ходжес П. А. 162

- Чайковский М. И. 133, 178
 Чайковский П. И. 6, 7, 11, 14, 29, 42,
 54, 56, 60, 61, 64–67, 77, 80, 82, 83,
 85, 86, 89–93, 96, 103–109, 112, 115,
 116, 122, 128–137, 141, 144–147,
 149, 151–157, 162, 167, 169, 170, 172–
 179, 181, 185, 195, 198, 240, 244, 245,
 258, 251–253, 255, 257, 260, 270, 274,
 275, 303, 304, 361, 365, 366, 381, #13,
 #14, 416
 — «Буря», симфоническая фантазия
 (оп. 18) 12, 130, 132
 — «Весна», опера 129, 170
 — «Время года», книга поэз для ф. п.
 (оп. 37 bis) 85, 89, 96, 106, 253
 — № 3 «Песни народники» 85
 — № 10 «Орелины песни» 89
 — № 11 «На троицу» 96
 — «Гамлет», увертюра-фантазия (оп. 67)
 130, 133
 — «Грустная песенка» (оп. 40, № 2)
 для ф. п. 131
 — «День ли царя», романс 115
 — «Детский альбом» (оп. 39) для ф. п.
 12, 85, 103–107
 — № 1 «Утренняя молитва» 104
 — № 2 «Зимние утро» 104
 — № 3 «Игра в ложки» 104
 — № 5 «Марш деревенских солда-
 ников» 104
 — № 6 «Болезнь куклы» 104
 — № 7 «Похороны куклы» 104
 — № 8 «Вылес» 104
 — № 9 «Новая кукла» 104
 — № 10 «Маузер» 104
 — № 11 «Русская песня» 105
 — № 12 «Лужник из гармонике иг-
 рает» 105
 — № 13 «Кларинеско» 105
 — № 14 «Полька» 105
 — № 15 «Итальянская песенка» 105
 — № 16 «Старинная французская
 песенка» 105
 — № 17 «Немецкая песенка» 105
 — № 18 «Испано-итальянская песенка»,
 105
 — № 19 «Ницапа сказка» 105
 — № 20 «Баба-Яга» 105
 — № 21 «Сладкое грэз» 104
 — № 22 «Песня жаворонка» 85, 104
 — № 23 «Шарманщик поет» 105
 — № 24 «В церкви» 104
 — «Евгений Онегин», опера 15, 61, 64,
 66, 109, 114, 115, 131, 132, 134, 135,
 145, 146, 151, 157, 162, 170, 177, 179,
 180, #13
 — «Лолитас», опера 105, 109, 115, 116,
 133–136, 172, 177, 180
 — «Итальянское каприччио», для орке-
 стра (оп. 45) 128
 — Концерт № 1 D-dur (оп. 11) 82, 157
 — Концерт № 1 b-moll (оп. 23) для
 ф. п. 304
 — Концерт D-dur (оп. 35) для скрипки
 128
 — «Лебединое озеро», балет 42, 91, 133,
 136, 333
 — «Мазепа», опера 129, 170, 176, 180
- «Манфред», симфония (оп. 58) 105, 133
 — «Меркнёт слабый свет свечки», ро-
 манс 274
 — «Моцартинки», скрипта (оп. 61) 12, 129,
 130, 251, #16
 — «Нет, только тот, кто знал», романс
 157
 — «Одричина», опера 122, 170
 — Песни для детей для голоса с ф. п.
 (оп. 54) 103, 106, 107
 — № 2 «Птичка...» 106
 — № 3 «Песни» («Троян зеленост»)
 106
 — № 4 «Мой садик» («Как мой садик»)
 106, 107
 — № 5 «Легенда» («Был у Христа-
 младенца сад...») 106
 — № 6 «На берегу» («Домик под ре-
 кою») 106
 — № 7 «Зимний вечер» («Хорошо
 вам, летия...») 106
 — № 8 «Кукушки» («Ты прилетел из
 города») 106
 — № 9 «Весна» («Уж тает снег») 106
 — № 10 «Колдуньи на поэзии в бурах»
 («Ах, уймись ты буря!») 106
 — № 11 «Цветок» («Весело цветет
 и полно пестроты») 106
 — № 21 «Зима» («Дед, подиевшиесь
 споларинку») 106
 — № 13 «Весенняя песня» («В ста-
 рый сад выходит п») 106
 — № 14 «Осень» («Случая карти-
 на») 106
 — № 16 «Детская песенка» («Мой Ля-
 зочек так уж мыл») 106
 — «Никонова зама», опера 103, 109, 116,
 129–132, 135, 145, 146, 170, 171, 177,
 179, 180, #13
 — «Пимпинелла», флеректийская пе-
 сенка 128
 — «Прерванные грезы», для ф. п. (оп.
 40, № 12) 128
 — Романс (оп. 47) 157
 — «Ромео и Джульетта», увертюра-фи-
 тазия 130, 132, 133
 — Симфония № 1 «Зимние грезы» g-moll
 (оп. 13) 89, 90
 — Симфония № 4 f-moll (оп. 36) 84, 85,
 80, 82, 83
 — Симфония № 5 c-moll (оп. 64) 64, 65, 83
 — Симфония № 6 h-moll (оп. 74) 64, 65
 — «Сногурочка», музыка к весенней
 сказке А. Островского 85, 86
 — «Снова, как прежде, одни», романс
 274
 — «Соловей мой, соловейко» романс
 144, 185
 — «Синиша красавица», балет 97
 — Скрипка № 3 (оп. 55) 129
 — «Ты был рябиной весной», романс 115
 — Трио «Памяти великого артиста»
 a-moll (оп. 50) 105
 — «Удивлен», эпизод балета 136
 — «Удивлен», опера 133
 — «Франческа да Римини», фантазия
 для оркестра (оп. 32) 14, 129, 132
 — «Чародейка», опера 20, 134, 170

- «Черепахи», опера 93, 154—156, 170, 180
- «Шелестущий белет» 90—92, 103, 104, 107—109, 130, 136, 413
- Черепанов Н. П. 154
- Черепанова Н. Г. 146
- Чернавинская Н. Г. 146
- Чехов А. П. 14, 173
- Чимирло Д. 34
- Чиняко О. С. 180
- Чистяков Потемкин, опера 180
- «Броненосец „Потемкин“», опера 180
- Шабрие А.-Э. 126
- Шадрин Ф. И. 15, 16, 100, 101, 120, 145, 147, 162—164, 167, 170, 172, 174, 175, 179, 182—190, 318, 415
- Шамиссо А. 270
- Шарандаш Т. Е. 180
- Шахматов А. А. 70
- Шаховой А. А. 165
- Шевырев С. П. 61, 166
- Шекспир В. 64, 92, 129—133, 185, 223, 226, 265, 359
- «Буря» 92, 204
- «Сибирь» 14, 236
- «Король Лир» 185
- «Монбетон» 265
- «Отелло» 131, 133
- «Ромео и Джульетта» 132
- «Сон в летнюю ночь» 264, 300
- Шенберг А. 189, 201
- Шеняев 172
- Шестакова Л. Н. 100
- Шиллер Ф. 221, 222, 393
- «В радости», опера 393
- «Коварство и любовь» 222
- Шильдерс Г. 248, 252, 415
- Ширков В. Ф. 148
- Шишков И. П. 180
- «Тупойский художник», опера 180
- Шнаубер В. П. 179, 190
- Шнайдер А. 316
- Шопен Ф. 21, 67, 138, 157, 193, 194, 196, 204—206, 245, 253, 257, 274, 302, 310—315, 337, 417
- Баллада № 1 g-moll (оп. 23) для ф. п. 317
- Баллада № 2 F-dur (оп. 38) для ф. п. 312, 318
- Баллада № 4 f-moll (оп. 52) для ф. п. 318
- Вальс As-dur (оп. 34, № 2) для ф. п. 330
- Вальс cis-moll (оп. 84, № 2) для ф. п. 312, 314, 316, 330
- Вальс As-dur (оп. 64, № 3) для ф. п. 314, 331
- Вальс Gis-dur (оп. 70, № 1) для ф. п. 314
- Мазурка E-dur (оп. 6, № 3) для ф. п. 330
- Мазурка e-moll (оп. 6, № 4) для ф. п. 326
- Мазурка B-dur (оп. 7, № 1) для ф. п. 330
- Мазурка e-moll (оп. 7, № 2) для ф. п. 328, 329
- Мазурка f-moll (оп. 7, № 3) для ф. п. 324, 330
- Мазурка As-dur (оп. 7, № 4) для ф. п. 313, 324
- Мазурка C-dur (оп. 7, № 5) для ф. п. 326
- Мазурка B-dur (оп. 17, № 1) для ф. п. 331
- Мазурка As-dur (оп. 17, № 3) для ф. п. 324
- Мазурка e-moll (оп. 17, № 4) для ф. п. 329
- Мазурка g-moll (оп. 24, № 1) для ф. п. 332
- Мазурка C-dur (оп. 24, № 2) для ф. п. 327
- Мазурка As-dur (оп. 24, № 3) для ф. п. 324
- Мазурка b-moll (оп. 24, № 4) для ф. п. 332
- Мазурка c-moll (оп. 30, № 1) для ф. п. 325
- Мазурка b-moll (оп. 30, № 2) для ф. п. 331
- Мазурка cis-moll (оп. 30, № 4) для ф. п. 330, 333
- Мазурка gis-moll (оп. 33, № 1) для ф. п. 330
- Мазурка D-dur (оп. 33, № 2) для ф. п. 326, 329, 330
- Мазурка C-dur (оп. 33, № 3) для ф. п. 310, 325, 329, 333
- Мазурка cis-moll (оп. 41, № 1) для ф. п. 332
- Мазурка e-moll (оп. 41, № 2) для ф. п. 329, 332
- Мазурка H-dur (оп. 41, № 3) для ф. п. 325
- Мазурка As-dur (оп. 41, № 4) для ф. п. 313, 325, 330, 333
- Мазурка A-dur (оп. 50, № 2) для ф. п. 325
- Мазурка cis-moll (оп. 50, № 3) для ф. п. 330, 333
- Мазурка a-moll (посмертная) для ф. п. 328
- Мазурка H-dur (оп. 56, № 1) для ф. п. 333
- Мазурка C-dur (оп. 56, № 2) для ф. п. 326, 327
- Мазурка c-moll (оп. 56, № 3) для ф. п. 330, 333
- Мазурка a-moll (оп. 58, № 1) для ф. п. 330
- Мазурка As-dur (оп. 59, № 2) для ф. п. 325
- Мазурка fis-moll (оп. 59, № 3) для ф. п. 333
- Мазурка C-dur (оп. 87, № 3) для ф. п. 328
- Мазурка a-moll (оп. 67, № 4) для ф. п. 330
- Мазурка C-dur (оп. 68, № 1) для ф. п. 326, 327
- Мазурка a-moll (оп. 68, № 2) для ф. п. 330

- «Музыка F-dur (оп. 68, № 3) для ф. п. 328
- Мазурки а-моль для ф. п. 330
- Понтиюры G-dur (оп. 37, № 1) для ф. п. 316
- Понтиюры G-dur (оп. 37, № 2) для ф. п. 313
- Прелюдия G-dur (оп. 28, № 3) для ф. п. 313
- Прелюдия cis-moll (оп. 28, № 10) для ф. п. 313, 318
- Прелюдия II-dur (оп. 28, № 11) для ф. п. 313, 315
- Прелюдия es-moll (оп. 28, № 14) для ф. п. 312
- Прелюдия Des-dur (оп. 28, № 15) для ф. п. 274, 312
- Прелюдия e-moll (оп. 28, № 20) для ф. п. 315
- Прелюдия F-dur (оп. 28, № 23) для ф. п. 313
- Скерно h-moll (оп. 20) для ф. п. 312
- Сонаты b-moll (оп. 35) для ф. п. 302, 312
- Фантазия f-moll (оп. 49) для ф. п. 317
- Этюд a-moll (оп. 25, № 11) для ф. п. 318
- Шостакович Д. Д. 180
- «Леди Макбет Мценского уезда», опера 180
- Шостаковский П. А. 171
- Шотт Б. 393
- Шпар Л. 251
- Шрокер Э. 196, 199, 201
- «Дальний звон», опера 201
- Штейнберг Л. П. 180
- Штокер К. 361
- Штраус И. 315
- Штраус Р. 179, 193
- «Саломея», опера 179, 180
- Шуберт Ф. 108, 182, 185, 186, 193—196, 199, 200, 253, 257, 266, 268, 269, 277, 280, 372, 381, 398, 407, 408, 416, 419
- «Двойники», песня 185, 188, 277
- «Лесной парк», песня 277
- «Линна», песня 277
- «Мельники и ручей», песня 189
- Музыкальный момент I-шопп (оп. 91, № 3) для ф. п. 198
- Симфония G-dur 248
- «Страничка» («Сигналец»), песня 277
- Шунин Р. 67, 138, 151, 182, 185, 188, 193—196, 199, 203, 245, 248, 253, 268, 277, 302, 361, 366, 398
- «Во сне я горько плакал», романс 185, 186
- «Вы алые, алые песни», романс 185, 318
- «Зачем», пьеса для ф. п. 108, 260, 281
- «Я не сержусь», романс 185, 188, 189, 415
- Шунин 346, 347
- Шурцель 172
- Щепкина А. В. 44—46, 162, 164
- Щекин М. С. 162
- Эйхсвальд М. А. 171
- Энгель Ю. Д. 173, 178
- Энгельс Ф. 247, 276, 288
- Эрист П. 288
- Экьюлье Л. 219, 225—230, 232
- Юргенсон П. И. 129, 130
- Яворский Б. Л. 180
- «Вышка Октобрия», опера 180
- Языков Н. М. 48, 60, 61, 322
- Янчик Л. 357—362, 366, 418
- «Дело Минерводы», опера 359, 418
- «Из мертвого дома», опера 359, 418
- «Катя Кabanova», опера 358, 359, 418
- «Лиса-плутовка», опера 359, 418
- «Пинчерлица» («Немуха») опера 357, 360
- Симфониетта 357, 359

СОДЕРЖАНИЕ

РАБОТЫ О РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Русская музыкальная культура в работах Б. В. Асафьева (вступительная статья В. А. Волиной-Грессман)		5
<input checked="" type="checkbox"/>	Композитор — имя ему ирон	17
	↑ О русском музыкальном фольклоре как первою музикальном творчестве в му- зыкальной культуре нашей действительности	22
	* Об шедевризма русской музыки XVIII века и двух операх Бортильского	25
	Памятка о Козловском	35
<input checked="" type="checkbox"/>	Композитора первой половины XIX века	39
<input checked="" type="checkbox"/>	X Композитор из легенды славяно-российских "бардов": Алексей Николаевич Вер- стовский	59
	Великие традиции русской музыки	63
	На книге «Музыка моей родины»	
	Интуиция	69
	О русской действительности	75
	О русской природе и русской музыке	84
	Русские музыки о любви и для детей	97
	Русский народ, русские люди	109
	О чужих странах и людях	112
<input checked="" type="checkbox"/>	Пушкин в русской музыке	144
	На книге «Классики и современные писатели на языках художественной литературы и общественно-революционных предвидений».	
	Пушкин и музыка	156
	Тургенев и музыка	157
	Кольцов и Некрасов в музыке	168
<input checked="" type="checkbox"/>	Большой театр	161
	На книге «Мысли и думы»	
	Шеллии	182

РАБОТЫ О ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКЕ

Работы Б. В. Асафьева о зарубежной музыке (Вступительная статья Т. Н. Ли- ческой и В. А. Волиной-Грессман)		193
	Верак. Энка монография	207
	Джумалие Нерда. (Краткий свод важнейших событий из его жизни)	220

Григ	240
Вместо предисловия	240
Введение	241
Кратко о жизнедеятельности и музыкальных воззрениях Грига	244
Фортепианная лирика Грига	252
Вокальные лирики Грига	267
Норвежские народные песни и танцы	286
Сошатность у Грига	302
На области югославского народного музицирования и взаимосвязи русской и славянской музыки	307
Шопен в воспроизведении русских композиторов	310
Мазурки Шопена	320
О народном музицировании Югославии (на введение в русское музыкальное славянофедование)	336
Добашение	352
Яочек, Новак, Ферстор. См. <i>Чехия и Чехословакия?</i>	357
РАННИЕ РАБОТЫ	-
Музыка французской буржуазной революции	371
Моцарт и современность	379
Бетховен (1827—1927). Опыт характеристики	382
Симфонии	388
<i>Missa solemnis</i>	394
«Фаготы»	394
«Шотландские песни»	395
✓ Увертюры	395
Концерты	397
Сонаты	400
Изложение Бетховена	404
Шуберт и современность	407
Примечания	409
Указатель имен	420

Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Академии наук СССР

Редакторы издательства О. К. Дрекер и О. К. Левинова
Технический редактор Г. И. Целлинко

*

РИСО АН СССР № 24-603. Сдано в набор 3/XI 1963 г.
Подп. в печать 29/XI 1963 г. Формат бум. 70×106½.

Печ. л. 27,5 — 37 + 12 лист.
Уч.-изд. л. 37,4 + 12 лист. (0,8 уч.-изд. л.) Тираж 6500
Т-09153. Изд. № 909. Тип. зонк. 1964.
Дено 28 р.

Издательство Академии наук СССР,
Москва, Б-64, Подсосенский пер., д. 21

2-я типография Издательства АН СССР
Москва, Шубинский пер., 10

ИСКРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ

Стр. нр.	Страна	Надпечатка	Следует читать
122	9 сн.	романс	роман
156	14 сн.	1812 г.	1828 г.
224	29 сн.	«Les Vépres Siciliens»	«Les Vépres Siciliennes»
237	34 сн.	Bellaigue	Belleigue
349	3 сн., в 4 также пот- ного примера	перед именем соль прошущев зиен дис»	
366	45 сн.	Автоза	Автоника
411	2 сн.	«Мария Ферран»	«Куинси»

Академик Б. В. Афасьев. Избранные труды. том IV